أوّل الكلام

مقاربة الشيء لا امتلاكه

شوقي بغدادي

كل الدراسات التي سنقرأ في هذا العدد قابلة للنقاش وبهذا المعنى فهي ليست سوى مقاربات في تحليل النصوص لاكتشاف مبدعيها وما أصعبها مهمة!..

فالدكتور (محمود موعد) يضعنا وجهاً لوجه أمام عاصفة أثارتها يوماً نصوص نجيب محفوظ الروائية حين انقسم الناس فيها إلى جبهتين: واحدة معه، والأخرى ضده... لا لشيء إلا لأن التفسير قد يقول شيئاً لايقوله التأويل... وعندها أين تكمن الحقيقة؟..

والدكتور (فهد عكام) يأتي إلى أبيات ثلاثة لا أكثر للشابي محاولاً اكتناه الأبعاد الجمالية لها معتمداً المنهج البنيوي. فماذا اكتشف الدكتور عكام بعد هذا الجهد الرائع؟. هل صار في إمكاننا أن نمضي وحدنا بعد الآن لاكتناه نصوص أخرى دونما معونة من أحد أم سنعود إلى دوّامة التذوّق والتقييم مع كل نصّ جديد؟

والدكتور (الطاهر الهمامي) يلفّ حول أبي تمام كي يكتشف إلى أي مدى يمكنُ حسبان أبي تمام مُنظراً وصاحب رأي واضح متكامل في عملية الإبداع الشعري ذاتها وهل يمكن اكتشاف ذلك من خلال نصوصه الإبداعية ذاتها؟.

أما الأستاذ (محمد التحريشي) فيمضي إلى النص التراثي عموماً بهدف اكتشاف خصائص في الأسلوب يمكن اعتمادها في فهم التراث كله، فإلى أية درجة صرنا أقرب إلى التراث بعد مطالعة هذه الدراسة؟

في حين يأخذنا (علي الفقيه) إلى الكاتب اليمني الأصل، المصري النشأة والثقافة علي أحمد باكثير ليس بهدف إحياء ذكراه فحسب، وإنما بهدف اكتناه أبعاد العالم المسرحي الذي كرّس له باكثير معظم مواهبه وأوقاته، فإلى أي مدى صرنا أقرب إلى علي أحمد باكثير، هذا الأديب العربي الكبير الذي نخشى عليه من النسيان؟..

ومع (مفيد نجم) نخوض تجربة شعرية (وجودية) يمثلها الشاعر علي كنعان خير تمثيل ألا وهي صدام الشاعر الريفي مع المدينة وهو موضوع تصدّر ذات يوم وبامتياز قائمة الاهتمامات الأساسية التي جبلت معاناة شعراء جيل الستينات في سوريا ولأمد ليس بالقصير. فإلى أي مدى اقتربنا من حقيقة (الشعرية) عند علي كنعان؟...

***

لم أطرح هذه الأسئلة كي أقول إن هذه الدراسات تجيب عليها أو لا.. أو أن لديّ شخصياً إجابات ناجزة عليها. غير أنني أنتبه، وأتمنى لو أنكم تنتبهون معي إلى حقيقة أساسية في أيّة

دراسة أدبية أو فكرية أن الدارس أو الباحث يقترب من أرض مغطاة ملتبسة، توهمنا دائماً أنها أرض مكشوفة، ومن هنا ينشأ الاجتهاد والتقييم، وبالتالي المعيار السليم في أهمية الدراسة.

إن نجيب محفوظ مثلاً ليس مكشوفاً - كما يبدو أحياناً - إلى الدرجة التي تسمح لنا فعلاً بتصنيفه في خانة ثابتة، ولكن د.محمود موعد يساعدنا في هذا التوجّه. وقد لايملك الشابي فعلاً كل الأبعاد الجمالية التي يغوص عليها د. فهد عكام ولكن الدراسة تشحذ وتنبّه وتعلّم ألا نقرأ بسرعة ولهوجة. ود.الطاهر الهمامي يضعنا على عتبة ساحة طريفة ممتعة ويدفعنا إلى الدخول عميقاً فيها من خلال حوار جدّي مثمر بين المبدع والدارس عبر النص الأدبي ذاته..

ومثلهم الآخرون إذ ينبهنا التحريشي إلى أهمية اكتشاف القوانين الداخلية لأيّ نصٍّ من النصوص قديماً كان أم حديثاً.

و(الفقيه) يعيد إلى الضوء كاتباً رائداً لم نتعوّد بعد على وضعه في مكانه الصحيح ضمن سياق الكتابة المعاصرة. ومفيد نجم يوقظ فينا الفضول التقليدي للبشر في معرفة الخلفيات التي تتكوّن منها شاعرية أيّ شاعر...

من هنا إذن تبدو جميع هذه الدراسات مقاربات جدّية. للحقيقة النائية والخالدة، والتي تهبنا باستمرار متعة الاكتشاف من خلال مراوغتها لنا وليس في استسلامها المطلق إلينا..

■■■

أدب نجيب محفوظ

بين التفسير والتأويل

د.محمود موعد

يكتسب النقد التأويلي مشروعيته حين يكون للنص الأدبي– لأمر أو لآخر– أكثر من مستوى؛ فتكون مهمة الناقد عندئذ، الكشف– بوسائل متفاوتة يفرضها نص دون أخر– عن المعنى، أو المعاني الكامنة وراء المستوى الظاهر، أو الخارجي. وهو غير النقد التفسيري للنص حيث تقع إضافة من الناقد لجلاء المعنى اللغوي أو التركيبي أو الفكري أو الشعوري في النص، نتيجة غموض أو التباس أو خفاء مقصود أو غير مقصود من المبدع، وتبقى هذه الإضافة – في النقد التفسيري– في حقل المستوى الأول، الذي هو المستوى النهائي للنص من وجهة نظر هذا النقد، ولا تلغي هذه الاضافة المستوى الظاهر للنص، كما أنها ليست بديلاً عنه، بل تعدّ تعميماً وإثراء له وكشفاً لجوانبه، بينما نحصل، في النقد التأويلي، على نص جديد. أو أكثر، موازٍ للنص الأصلي، نصٍ قائم بذاته، له وجوده المستقل نسبياً عن النص الأصلي، وإن كان متولداً عنه، ولولاه ما كان، تماماً كالخيال من العود.

وهذا التعدّد في المستويات مقصود، في أغلب الأحيان، من المبدع لغرض جمالي، أو لخلاقي، أو سياسي، أو أن الوسيلة التعبيرية، بطبيعتها، وسيلة رمزية، فلابد، عند ذلك، من الكشف عن الرمز الكامن وراء رمزيتها كما هي الحال في الحلم على سبيل المثال.

■ تعدد المستويات مقصود في أغلب الأحيان من المبدع لغرض جمالي أو أخلاقي أو سياسي

وللتأويل والتفسير أمثلة في التراث العربي وممارسة لاستخدامهما في تناول النصوص. في سورة (يوسف) يؤول يوسف أحلام رفيقيه في السجن، كما يؤول حلم ملك مصر آنذاك، ويجد لأحلامهم نصوصاً موازية تتحقق على مستوى النبوءة والواقع المنتظر. أما في سورة (الكهف) فالخضر يفسّر ويشرح ما غمض على موسى من وقائع لم يدرك دلالاتها. فما يفعله نوع من الإضاءة أو الإضافة للواقعة أو على الواقعة وليس خلقاً لنص آخر.

وقد تراوحت النصوص التي وضعت عن القرآن الكريم بين التفسير والتأويل تبعاً لمذهب الشارح ورؤيته . وفي (كليلة ودمنة) تأويل مباشر وبدائي للقصص المسرودة على ألسنة الحيوان، في التعقيبات على الحكايات ، أو في المقدمات لها عن الوجهة، أو الواقع الإنساني، الذي استعيرت له هذه الحكاية أوتلك.

وفي قصائد المتصوفة وكلامهم مجال كبير للتأويل والنقد التأويلي نظراً لطبيعة التجربة، وبالتالي لطبيعة الصورة التعبيرية التي جسّدت هذه التجربة.

وفي مجال العمل الأدبي يمكن الاكتفاء بالمستوى الظاهر أو المباشر للنص ولا سيما في الأدب القديم الذي أصبحت رموزه شفافة بتعاقب الأجيال، غير أن ذلك قد يقضي على غنى النص وخصوصيته، ولا سيما في التجارب الأدبية الحديثة، بل وربما يقضي أحياناً، على الرسالة الحقيقية التي كتب النص من أجلها لتصل إلى القارىء، وذلك لضرورة فنية تفرضها رؤية الكاتب، أو لغياب حرية التعبير المباشر عن الذات والواقع.

ولابد من الإشارة إلى أن تأويل نص من النصوص لا يعني القول الفصل والنهائي فيه. فالنص الغني هو نص مفتوح، تتعدد فيه القراءات، قراءة أدبية، قراءة سياسية، قراءة نفسية، قراءة اجتماعية..الخ ، وقد لا تخلو قراءة من هذه القراءات من تعسف

■ في العمل الأدبي يمكن الاكتفاء بالمستوى الظاهر أو المباشر للنص ، ولا سيما في الأدب القديم ..

قد يلوي عنق النص ليحقق غاية الناقد. والمهم أن تحافظ هذه القراءات، وإن تعددت، على منطق متماسك يربط العلاقات القائمة بين أجزاء النص، بين صورته التعبيرية ومراميه الشعورية والفكرية والاجتماعية، فيتحقق للنص، عند ذلك، منطقه الداخلي.

ولو أردنا دراسة أدب كاتب كبير كنجيب محفوظ له انتاج غني، ومتنوع، امتدّ على مدى خمسين عاماً أو يزيد، لاحتجنا إلى هذين المنهجين معاً لنستطيع الوصول إلى رسالة الكاتب الحقيقية، ولا سيما أن نجيب محفوظ كاتب سياسي شغله الفكر السياسي بمعناه الواسع ، وهو أحد الثوابت في أعماله، وهو مضمون حضاري من سمته البحث عن طريق للفرد والمجتمع في عالم جديد مأزوم فاجأه التغيّر ، ودهمته الأفكار والتيارات من هنا وهناك، وترك ذلك أثره في رسم الشخصيات ومواقفها، وفي بناء العمل الفني واختيار الفضاء الروائي. ونظراً لأزمة الديمقراطية وحرية التعبير فإن نجيب محفوظ تحوّل من المقالة إلى القصة لأنها قناع مناسب ليخفي موقفه الحقيقي، فاستعار التاريخ الفرعوني في رواياته الثلاث الأولى لنقد الوضع السياسي في مصر ، وحاول لعبة الحياد في رواياته الواقعية، ووظف الرمز فيما كتبه بعد الثلاثية، ورد في الجزء الثالث (السكرية) على لسان سوسن حماد وهي تقول لأحمد شوكت (بلهجة ذات معنى: المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة. أما القصة فذات حيل لا حصر لها، إنها فن ماكر) ولقد اتخذ محفوظ طيلة حياته الأدبية من هذه العبارة شعاراً غير معلن؛ إذ استطاع أن يقول بصدق كل ما يريد التعبير عنه، ولكن من خلال عمله الفني وليس في تصريحاته الصحفية، وهو نفسه يشير إلى هذه الحقيقة حين يفرّق بين الفنان والإنسان في إحدى مقابلاته:(الفنان لا يكون إلا صادقاً، أما الإنسان فشيء آخر. الفن هو صوت الصدق في هذا المجتمع الذي لا يستطيع أن يعبر عن نفسه، وعندما تصل روح الكذب إلى الفن فعلى الدنيا السلام) /مجلة صباح الخير ع653/11-7-1968 نجاح عمر/.

ويسأله الدكتور مصطفى سويف:(ألم تفكر في كتابة ترجمة ذاتية صادقة وشاملة بالرغم مما قد تمسه من موضوعات حساسة؟) فيجيب محفوظ (أمّا فكرة السيرة الذاتية فهي تراودني من حين لآخر ، أحياناً تراودني كسيرة ذاتية بحتة ، وأخرى تراودني كسيرة ذاتية روائية. ولكن الالتزام بالحقيقة مطلب خطير ، ومغامرة جنونية وبخاصة أنني عايشت فترة انتقال طويلة تخلخلت فيها القيم وغلب الزيف.وانقسم

فيها كل فرد إلى اثنين: أحدهما اجتماعي تلفزيوني، والآخر ينفث حياة أخرى في الظلام. يا عزيزي الدكتور! أنا أفكر فأنا غير موجود!) /الهلال عدد خاص عن نجيب محفوظ- شباط (فبراير) 1970/

ولقد أصبح هذا الأمر معروفاً عن محفوظ، فصبري حافظ يقول عنه:(فنجيب محفوظ التلقائي الصريح المرح المبادر ، ما إن يعرف أن حديثك معه للنشر ، حتى يرتدي قناعاً دبلوماسياً محنكاً مراوغاً)./أتحدث إليكم-دار العودة-بيروت 1977 ص76/

ومع التأكيد علىأهمية المنهج التاريخي في تتبع أعماله للوقوف على الثوابت والمتغيرات وفقاً للمرحلة التاريخية والسياسية وكذلك على أهمية أن تقرأ أعمال نجيب محفوظ على ضوء بعضها، ليسهل فهمها والوصول إلى رسالة الكاتب الأقرب إلى الحقيقة، فلا غنى عن الاستعانة بالمنهجين اللذين أشرنا إليهما:

1- المنهج التفسيري وذلك في أعماله الأولى وحتى غاية الثلاثية ذات الرؤية الواقعية، والايقاع البطيء، والدخول في التفصيلات، واختيار الشخصية النمطية التي تمثل ذاتها، وتمثل في الوقت ذاته، شريحة اجتماعية معينة، أو اتجاهاً فكرياً وسياسياً معيناً، والاستعانة بالرموز الجزئية، أو الاسقاطات السياسية والفكرية في الروايات التاريخية الفرعونية الثلاث. وبهذا المنهج يمكن أن تقع إضاءة لجلاء اهتمامات الكاتب ومواقفه، ودراسة النص في جزئياته وعناصره جميعاً؛ وذلك بالوقوف على العنوان ودلالته، وعلى وصف الأمكنة أو الطبيعة واختيار أسماء الشخصيات وملامحها الخارجية والداخلية، واختيار لحظة الفعل ومكانه والبناء القصصي..الخ من ناحية وظيفية هذه العناصر ، بوعي الكاتب أو لا وعيه، لتشكيل كلية العمل وإبراز المعنى أو المعاني التي لم يصرح بها، أو الموقف النهائي ورؤية الكاتب للعالم.

2-المنهج التأويلي، وذلك في معظم أعماله اللاحقة للثلاثية حيث الرؤية الفلسفية، والرمز الكلي، والإيقاع السريع، والأسلوب المكثّف المتوتر ، والشخصية المركزية التي نرى، من خلالها، المواقف والأشياء. هنا يصبح للنص مستويان: المستوى الظاهري أو الواقعي المباشر أو الحدث الروائي الخام، وهو الصورة الحيّة للحركة التي تدور في زمان ومكان معينين بوساطة أشخاص الرواية، مستهدفاً، أساساً، تقديم الحدث وحركته وتطوره أي أنه يعتمد مسار الشخصيات.

■ نجيب محفوظ تحول من المقالة إلى القصة ، لأنها قناع مناسب ليخفي موقفه الحقيقي.

والمستوى الباطني أو الرمزي المفهومي، والذي يتباطن ويتداخل في النص الأدبي؛ بحيث يعطي في نهاية المطاف فكرة معينة أرادها الكاتب، وتكون هذه الفكرة حاضرة غائبة في النص، وتحتاج إلى قراءة مفهومية تعتمد، كما ذكرنا، على معرفة أعمال الكاتب كلها، وتطوره في مساره الفكري ورؤيته للعالم. وبما أن نجيب محفوظ لا يريد أن يجعل المستوى الأول واضحاً كل الوضوح، ولا كتيما لا يشفّ عن المستوى الثاني؛ فإنه يستخدم مجموعة حلقات وروابط تربط المستوى الأول بالمستوى الثاني؛ لأنه حريص كل الحرص على إظهار المستوى الثاني وهو هدفه النهائي.

ونلتقي في هذه المرحلة (الشخصية–الرمز) التي يمكن أن تعامل بصفتها شخصية واقعية من لحم ودم من جهة، وشخصية رمزية من جهة ثانية، كما هي الحال في (أولاد حارتنا) و (الطريق) وغيرهما من الروايات والقصص القصيرة.

ونلتقي كذلك (الشخصية–الفكرة). وهي شخصية ذهنية تطورت إليها بعض أعمال نجيب محفوظ في مضمونها السياسي والاجتماعي أو مضمونها الفكري الفلسفي. ولا يمكن لنا التعامل مع هذه الشخصية واقعياً إلا من خلال الفكرة التي تحملها مثل قصة (عنبر لولو) و (شهر العسل) و (المطاردة) وغيرها.

ولابد في هذا المنهج من مراعاة المراحل التالية في القراءة متسلسلة أو متضمنة:

أ– القراءة الأدبية لالتقاط الفكرة المسيطرة أو الإيقاع الداخلي للنص.

ب–اعتبار الفكرة المسيطرة أو الإيقاع مفتاحاً لهذا النص.

ج– العودة إلى قراءة النص من جديد وتحليلها انطلاقاً من هذا المفتاح.

وقد نحتاج في بعض النصوص إلى اللجوء إلى التفسير والتأويل معاً فيغني أحدهما الآخر .

ويمكن محاولة المنهج التفسيري في قراءة (القاهرة الجديدة) ومحاولة المنهج التأويلي في قراءة قصة قصيرة له بعنوان (لونا بارك) من مجموعته (بيت سيء السمعة) .

في النقد التفسيري:

ويمكن لنا أن نطبق هذه المنهج في أعمال نجيب محفوظ الأولى حتى الثلاثية؛ وذلك بدراسة النص في جزئياته وعناصره جميعاً. وحتى يتوضح مقصدنا من هذا النقد نقف أمام رواية (القاهرة الجديدة) التي ظهرت عام 1945، وهي مفتاح لابد منه لفهم أعمال نجيب محفوظ اللاحقة؛ ففيها المواجهة الأولى بين التيارات الفكرية والسياسية الثلاثة، التي تبلورت في مصر في ثلاثينات هذا القرن، ممثلة في ثلاث شخصيات نمطية من الطبقة الوسطى؛ هذه الطبقة التي عانت من مراحل التحوّل والتغيّر والأزمات والاصطدام بالحضارة الغربية، ومن أزمة القيم. فالطبقة الارستقراطية كانت منتمية ، على شكل أو على آخر ، إلى نمط الحياة الغربية ، وطبقة العمال والفلاحين لم تمتلك بعد الوعي اللازم لوضعها تمهيداً لتغييره.

■ **الفنان لا يكون إلا صادقاً ، أما الإنسان فشيء آخر.**

ترى هذه الشخصيات الثلاث فساد الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، وتبحث كل شخصية عن حلّ يناسبها: مأمون رضوان يختار الحل الديني بالعودة إلى الماضي، والأخذ بتعاليمه لتحقيق العدالة المفقودة، ولكن العودة لا تعني الانغلاق، بل هو يستعين بالعلم الحديث؛ ليجعله في خدمة الدين، وشخصيته إيجابية تستمدّ ذلك من تثويرالماضي وحقنه بروح العصر ، متوازنة في العقيدة والسلوك، منسجمة في تكوينها الجسدي والنفسي والاجتماعي، لكنها لا تخلو من تعصب . معركتها مع الواقع مؤجلة بعد استكمال العدّة والتزود بمعارف العصر الحديث من فرنسا.

علي طه يرفض العقيدة، كما يرفض الماضي، ولكنه يجد بديلاً عنهما في الماديّة التاريخية، ويرى في الاشتراكية الحلّ الأمثل للقضاء على الظلم وتحقيق العدالة، ولا تخلو شخصيته من تطلعات بورجوازية، ومن تناقضات بين النظر وبين السلوك، وهو – لأسباب كثيرة–لا يستطيع أن ينقذ إحسان (رمز جزئي لمصر في تلك الفترة) فيفقدها، وينخرط في العمل السياسي عن طريق ممارسة الصحافة.

أما محجوب عبد الدايم -ثالث الشخصيات- فقد اختار الحل (الفردي الأناني) رفض القيم جميعاً، رفض قيم الماضي والحاضر معاً، واتخذ من إبليس نموذج المتمرد المطلق ضد كل القيم، وعاش للحظته فحسب، ومع ذلك فهو لم يستطع مواجهة المجتمع بفلسفته حين نقلها إلى حيز التطبيق، لقد أصبح الزوج الشرعي لإحسان مع بقاء علاقتها غير الشرعية مع الوزير قاسم بيه. ويسقط محجوب في النهاية حين تنكشف الحقيقة.

ومحجوب هو بطل الرواية الحقيقي؛ لأنه يمثل التيار المتحرر السائد المعبر عن مرحلة الثلاثينات، ويبقى مأمون وعلي على الهامش، يسيران على الضفتين، مذخورين للمستقبل، والمعركة بينهما مؤجلة، يسقط محجوب لا بسبب من مأمون أو علي، وإنما بسبب المجتمع المشبع بالقيم الدينية والأخلاقية.

ولا يخلو نجيب محفوظ، في رواياته الأولى، من نزعة أخلاقية واضحة تنهي مصائر الشخصيات وفق هذه النزعة ولا تخلو هذه المصائر من قدرية عمياء، كما لا تخلو أحياناً من تبسيط لمكونات الشخصية وتركيبها وتوظيفها في سياق العمل القصصي:

■ عندما تصل روح الكذب إلى الفن ، فعلى الدنيا السلام.

فعنوان: (القاهرة الجديدة) وهو جزء لا يتجزأ في أعمال محفوظ لإضاءة محتوياتها، وكثيراً ما اختار أسماء أمكنة لتكون عنوانات لرواياته الأولى، أو حتّى أعماله الأخيرة، ولا سيما في قصصه القصيرة، في العنوان نحن أمام عالمين يوحيهما، فالقاهرة الجديدة تثير فينا مباشرة القاهرة القديمة بزمانها وشخصياتها وأحداثها وقيمها، نحن في مواجهة عالم يتهدّم وعالم آخر ينهض، مجتمع يتزلزل، ومجتمع آخر يتدعّم، إنسان أنجز مهمته وإنسان آخر يوشك أن يولد، قيم تذوي، وقيم أخرى تنبثق (فالتغيير) – وهو الموضوعة الأساسية والحاضرة على الدوام في أعمال محفوظ –يعانق المكان والزمان في وقت واحد ويربط بينهما بعلاقة متبادلة:(القاهرة) المكان والمسرح لا يمثل عاصمة فحسب، وليس حقلاً محدداً للرؤية، لقد جعل محفوظ من (القاهرة) التي يعرفها ويعرف ناسها أداة لتعميق رؤيته للعالم العربي، أما الصفة (الجديدة) فتفيد عنصر الزمان وهو البعد الثاني المرتبط بالبعد الأول، وكلاهما مشروط بالآخر ومتضمن فيه. يرسم العنوان إذاً حداً فاصلاً بين عالمين: الماضي بكل ما فيه من أشخاص وقيم عاشت وتطورت، والحاضر بأشخاصه وقيمه وآفاقه التي لم تتحدد بعد، بين زمان يكاد ينتهي، وزمان يبدأ وأسئلة جديدة تطرح، وقيم جديدة تنبثق.

وفي المقدمة الوصفية الوظيفية التي تبدأ بها الرواية دلالة واضحة على هذا التغيير الحاصل في مصدر القيم الجديدة، وفي قلق البحث عن طريق: (مالت الشمس عن كبد السماء قليلاً، ولاح قرصها من

بعيد فوق القبة الجامعية الهائلة، كأنه منبثق منها إلى السماء، أو عائد إليها بعد طواف.. في السماء دارت حدآت حيارى، وعلى الأرض انطلقت جموع الطلبة) ص5 .

فالشمس التي تجاوزت كبد السماء (الماضي) أصبحت تستمد نورها من الجامعة التي أصبحت مصدر القيم الجديدة، والحدآت الحيارى صورة تعكس حيرة الطلبة الباحثين عن طريق في المجتمع الجديد الذي دخلته المرأة بقوة ممثلاً بظهور الطالبات في الجامعة جنباً إلى جنب مع الطلاب .

وتعريف المرأة الذي يطلبه الصحفي أحمد بدير من زملائه تؤكد اتجاه الشخصيات الفكري والسياسي: مأمون رضوان يقول:(أقول ما قال ربي، فإن رغبت في معرفة أسلوبي الخاص، فالمرأة طمأنينة الدنيا وسبيل وطيء لطمأنينة الآخرة). ويقول علي طه (الاشتراكي):(المرأة شريك الرجل في حياته كما يقولون، ولكنها شركة دعامتها –في نظري– ينبغي أن تكون المساواة المطلقة في الحقوق والواجبات). أما محجوب فيعلن رأيه:(المرأة.. صمام الأمن في خزان البخار) ص8 .

ولا يخلو اختيار أسماء الشخصيات الثلاث من دلالة: مأمون للدلالة على الإيمان،وعلي للدلالة على علو المسافة وبعدها بين علي وبين إحسان؛ فهو لا يستطيع أن ينزل إلى مستواها الفكري ولا يرفعها إليه، ولا يفهم متطلباتها، ويعبرها كتاباً أعلى من فهمها وهي تسقط بالتالي في أحضان محجوب، أمّا اسم محجوب فيوحي بمحاولاته لإخفاء فلسفته في الحياة والحرية كما يفهمها وهي التحرر من كل القيم.

■ **المنهج التفسيري هو الأصلح ، وذلك في أعماله الأولى وحتى غاية الثلاثية ذات الرؤية الواقعية.**

ويلفتنا في الوصف الجسدي للشخصيات وصفه لمأمون، فله نظرة صافية وقامة عالية وشخصية غنيّة بعناصر الجمال والجلال.(وكان يتقدم في مسيره لا يلوي على شيء، لقدميه وقع شديد، ولعينيه هدف لا يحيدان عنه) ص12.

وفي وصفه لعلي طه نجد أنه (كان فتى جميلاً ذا عينين خضراوين وشعر ضارب لصفرة ذهبية) ص 15 . وكأن نجيب- مع إعجابه بعلي- يريد أن يشير إلى غربته في شكله عن البيئة المصرية، ولا سيما إذا عرفنا بأن أباه يعمل مترجماً، ولهذا دلالة على أن الفكر الذي يحمله علي وافد من الخارج. ولا يخلو محجوب من ملامح غريبة متنافرة.

ولاختيار الزمن الذي تبدأ فيه الشخصية بالحركة دلالة أخرى على توجهات الكاتب ومواقع الشخصيات منه، فمأمون يغادر المنزل في وضح النهار متجهاً إلى بيت خطيبته وقت العصر، بينما (لبث علي طه في حجرته حتى مالت الشمس إلى المغيب)، فخرج ليقابل إحسان في عتمة الغروب، أمّا محجوب فكان (يؤثر الظلمة ويحب الستر .. لبث في حجرته ينتظر الظلام؛ فلقلبه أيضاً مغامرات،ولكنّ حبه كفلسفته لا يحيا في النور. وما فتاته في الواقع إلاّ جامعة أعقاب سجاير). ص27

و لا يخلو أخيراً ترتيبه لشخصياته من دلالة؛ فهو يبدأ الحديث عن مأمون ثم ينتقل إلى علي وأخيراً إلى محجوب.

هذا تطبيق لجوانب من المنهج التفسيري في أدب محفوظ، ويمكن أن نضيف إليه بعض الإشارات التي وردت في رواياته الواقعية الاجتماعية الأخرى، ففي رواية (خان الخليلي) لا نعدم دلالة في اسم أحمد

عاكف الكهل المتديّن المتردد العاجز، فهو عاكف على نفسه ، متقوقع ، وبالتالي فسرعان ما تنصرف عنه نوال إلى غيره، ولكنه في آخر الرواية يبقى يحنّ إلى التغيير. أما (أحمد راشد) الاشتراكي فلايخلو اسمه من دلالة إعجاب إلاّ أن الأوصاف الأخرى ذات دلالة هي الأخرى؛ فقد كان (صارماً رزيناً أكثر مما ينبغي، وعجزت (نوال) كل العجز عن أن تقرأ عواطفه الحقيقية وراء عويناته السوداء، ولما تعقّب تهاونها بالتأنيب بدا لعينيها مكفهرّاً مخيفاً، فجفلت منه، وخاب رجاؤها فيه، وكثيراً ما كان يحدّثها بكلام لا تفقه له معنى. ومحفوظ يدين أحمد راشد لالتفاته كلياً عن الماضي، ويتجلى ذلك حين نكتشف (أن عينه اليسرى

زجاجية، يخفيها بنظارتيه السوداوين)، فهو ذو رؤية أحادية الجانب للواقع،وتقع نوال في أحضان رشدي الجريء المتحرر فتكون نهايته الموت، كما كانت الفضيحة نهاية محجوب.

ويمثّل هذا المنهج نفسر بقاء كمال في الثلاثية عازفاً عن الزواج، ولمثل هذه التفصيلات -كما رأينا- دلالة لابد من تسليط الضوء عليها من النقد، فكمال يعيش أزمة الانقسام الحاد بين قيم الشرق وقيم الغرب ولا يستطيع بحال المصالحة بينهما، ويحنّ هو الآخر إلى الانتماء ولو لم يبق في عمره سوى ثلاثة أيام، ولا يخفي إعجابه بأبناء أخته المتلتزمين،وكذلك بالنسبة لأحمد شوكت في نهاية الثلاثية إذ يقاد إلى السجن وهو الاشتراكي في سيارة واحدة مع أخيه المتدين عبد المنعم، فبينما أحمد عقيم لا ينتظر مولوداً يكون أخوه المتديّن قد استقبل مولوداً جديداً،وكل هذا لا يخلو من دلالة ...

■ **قد يحتاج الدارس في بعض النصوص إلى اللجوء إلى التفسير والتأويل معاً فيغني أحدهما الآخر.**

لننتقل الآن إلى المنهج التأويلي لتطبيقه على بعض أعمال نجيب محفوظ بعد الثلاثية، وقد قلنا إن المنهج التأويلي: هو اكتشاف نص آخر باطن موازٍ للنص الأصلي، فنحن لا نتصور -على سبيل المثال- قراءة لرواية (الطريق) تكتفي بالمستوى الظاهر والشخصيات والأحداث الأقرب إلى رواية بوليسية، بل لابد لهذه القراءة أن تصل إلى معنى بحث صابر عن أبيه بعد موت أمه: سيّد سيّد الرحيمي ، ولنلاحظ دلالة الاسم الذي يشير إلى الله... والذي سيحقق لصابر الحريّة والكرامة والسلام، والاحتمالات التي يتعرض لها خلال عمليّة البحث ووقوعه على كريمة التي تقوده إلى الجريمة من جهة وإلهام النقية التي تودّ لو تقوده إلى قيم العمل وترك البحث إلى الزمن.

وكان يمكن أن نقف أمام القصة القصيرة (عنبر لولو (1) لنتابع الشخصيات ذاتها التي رأيناها في (القاهرة الجديدة) بعد تأويلها، وبعد أن أضيفت إليها شخصية (زوج الأم) العقيم.. إشارة إلى تسلطها على الفتاة التي تبحث عن طريق لها لدى هذه الشخصيات.

ولكن نودّ أن نتوقف أمام قصة أخرى، تطرح موضوعاً أثيراً لدى نجيب محفوظ وهو (الحياة الدنيا) هذه القصة من مجموعة (بيت سيء السمعة) بعنوان (لونابارك) وهي عبارة أجنبية معناها (حديقة القمر)، وتستعمل، هنا، لتدل على مدينة الألعاب والملاهي ، حيث يجد فيها المرء كل ألوان التسلية . تتحدث القصة -وهذا مستواها الظاهر - عن شاب يدخل المدينة لممارسة كافة الألعاب في الفسحة المهيأة له، فينتقل من لعبة الأراجيح ومعظم زوارها من الأطفال، إلى لعبة العضلات والقوة، ثم إلى رحلة السيارات المكهربة حيث يلتقي بفتاة تستأنف معه الرحلة، فيركبان القطار الذي يسير في طريق صاعد هابط، ويخوضان ألعاب الخوف والمغامرة والخطر، وينتهيان إلى وادي التيه المعروف بحجرة جحا ، ويضيعان في سراديبها، ولا يجدان الباب إلى الخروج إلا بصعوبة، وأخيراً يصلان إلى لعبة الموتوسيكل أي لعبة الموت، وهكذا تنتهي القصة.

يمكن مع هذا التلخيص-المخلّ بلا شك- الاكتفاء بهذا المستوى، ولكن معرفة أدب نجيب محفوظ، والعلامات التي يتركها لنا لا تجعلنا نكتفي بهذه القراءة بل نذهب إلى المستوى الآخر وهو الرسالة المقصودة، وحتى ندلّل على هذا التأويل نقرأ معاً المقدمة :(تحرك ببطء في طابور طويل طاوياً تذكرة الدخول في يده، تذكرة أهداها إليه أبوه، وكانت في الأصل ضمن الهدايا التي توزع باسم مدير لونابارك، تحرك في عالم غريب مكتظ بالبشر ، فتلقّت حواسّه في وقت واحد، فيضاً لا نهاية له من الأصوات

والأضواء والروائح العطرية والعرق وضغط الأجساد، ومضى يتزحزح خطوة فخطوة في المدخل الممتد على هيئة بوق حتى خرج من فوهته وقد زهقت منه الأنفاس.... في الفرج الذي جاء بعد الضيق شعر بأنه ولد من جديد، وهكذا بدأ رحلته) ص171.

تلفتنا في هذه المقدمة جملة علامات تسوغ ما سنذهب إليه من تأويل: فالشاب هنا يمثل الانسان الذي يأتي إلى (الدنيا) (لونابارك) بين صفوف البشر والتذكرة التي يحملها هدية من أبيه، وهذا شيء طبيعي ومدير لونابارك هو الله خالق الكون، وتزحزحه شيئاً فشيئاً هو حركته في رحم الأم، ويوضح ذلك في عبارة: المدخل الممتد على هيئة بوق... وهكذا نكتشف المعنى الكامن وراء النص.. ونكتشف أن هذا الشاب ولد من رحم الأم ليبدأ رحلته في هذه الحياة الدنيا، ونفهم بعد ذلك لماذا اختار في البداية ألعاب الأطفال وتطور إلى ألعاب القوة ثم لقاءه مع الفتاة ومغامراتهما معاً ثم وصولهما إلى (وادي التيه المعروف بحجرة جحا) وحيرتهما في اختيار الباب المناسب، وضياع الناس في طريقهما بحثاً عن مخرج، ونقرأ في الحوار ما يلي:

■ عنوان (القاهرة الجديدة) جزء لا يتجزأ في أعمال الكاتب لإضاءة محتوياتها.

(- العبرة بالتجربة.

- ولكن سنبدّد وقت الفسحة.

- أليست حجرة جحا ضمن الفسحة؟

ماذا يعني الرجوع، أو ماذا يعني التقدم؟ نحن نسير فحسب.

- ألا تذكر من أين أتيت؟

- كلا.

- وطبعاً لا تدري أين تذهب.) ص175

وهذا الحوار واضح الدلالة في تصوير حيرة الانسان في مرحلة من حياته، ومن الطبيعي أن تكون اللعبة الأخيرة هي لعبة الموت.

ولا شك أن هذه القراءة التأويلية تعطي للنص معنى جديداً لا يمكن الكشف عنه حين نكتفي بالقراءة الأولى المباشرة.

كان يمكن أن نقرأ مطولاً القصة الأولى في المجموعة نفسها بعنوان (قبيل الرحيل) لنكتشف أن انتقال الموظف إلى أسيوط هو انتقال إلى الموت كما يوحي العنوان ذاته، وأن الفتاة التي يلقاها ليقضي ليلته معها (قبيل الرحيل) وترد له النقود لأنها شعرت معه بالسعادة، فتنقله إلى مشاعر ساحرة عجيبة، ويكتشف في الصباح أنها تعود لاسترداد النقود ، فيكتشف خدعتها وأنها لم تفعل

ذلك إلا لالقاء الوهم في نفسه إنها أحبته، هذه الفتاة هي مرة أخرى (الحياة الدنيا) ولا سيما إذا عرفنا أن اسمها في القصة هو (دنيا)، وأن الخاتمة شديدة الإيحاء بهذا التفسير التأويلي للقصة:

(فقالت: – لكنها حيلة لا بأس بها قبيل الرحيل، أليس كذلك؟

فقال بازدراء:

– قلتُ يا مغفلة إنك لن تستطيعي أن تكرريها مرتين..

فتساءلت:

– ومن قال إننا سنلتقي مرة أخرى؟!) ص 16 . ولكن نكتفي بهذا الإشارة القصيرة، ويمكن العودة إلى القصة ذاتها وفق هذا المنهج.

– ونود أن نؤكد أن قصصاً كثيرة لنجيب محفوظ قابلة لمثل هذه القراءة التأويلية التي لولاها لبقيت أشياء كثيرة من أدبه غائبة عنا.

الهوامش:

1- من مجموعة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) وكتبت في أواخر الستينات .

■■■

في تأويل النص الغنائي

- الحياة-

لأبي القاسم الشابي

– د.فهد عكام –

–1

1– إنّ هذي الحياة قيثارة الله	ـه،وأهلَ الحياة مثلُ اللحونِ
2– نغمٌ يستبي المشاعر كالسحـ	ـر، وصوتٌ يخلُّ بالتلحين
3– والليالي مغاور تلحدُ اللحـ	ـن، وتقضي على الصدى المسكين

الوحدة التي يجسدها هذا النص الغنائي المقتبس من ديوان (أغاني الحياة) للشابي (1) ليست وهماً كما سنرى، فهو نص نعاين فيه ائتلاف كل وسيلة من وسائله الفنية ائتلافاً يقوم على التناظر والتضاد، وتناغمَ هذه الوسائل بعضها مع بعض وتفاعلها في مجرى الحدث الشعري الخلاّق لتكوين بنية شعرية متلاحمة الأجزاء لا تعوزها الحركة.

■نزوع الشابي إلى الابدال أثر من آثار الثقافة التراثية.

هو نص مختزل من قصيدة في سبعة عشر بيتاً (2) ، وهذا الاختزال يدل على جنوح الشاعر إلى تهذيب شعره وغرامه بالتخلص من كل ما يعدُّه دخيلاً لا علاقة له بجوهر الموضوع وأدائه في هذا التهذيب الوعي، فهو الذي يحرّك اليد التي تشطب وتضيف وتحوّر.

وقد تناولت هذه اليد بالتحوير بعض الإشارات signes : فقد أبدلت لفظة (الله) بلفظة (الدهر) (ب 1)، فعبّرت بهذا الإبدال عن تطور رؤية الشاعر للكون بين النفحة الأولى التي أدت إلى إبداع النص الأصلي والصورة النهائية التي آل إليها بعد اختزاله، فالمبدع هو الله وليس الدهر، وقد جاء هذا الإبدال مراعاة لحال المتلقي والخوف من تشنيعه، فما كل إنسان يملك من الثقافة الدينية ما يخوّله أن يدرك أن الله هو الدهر (3).

وقد أبدل الشاعر لفظة (صوت) بلفظة (نغم) (ب 2)، فدل بذلك على رغبته في تحقيق التناغم المعنوي لبنية الكلام، فالأولى أفضل من الثانية في التلاؤم مع فكرة الاخلال بتلحين الأنغام، وقد تشي بأن التعبير الإضافي:(أهل الحياة) لا يراد به الأناسي فحسب بل الأحياء من كل جنس.

هذا الابدال يوحي –فيما يخيّل إلينا– بأن الشاعر أدرك بحدسه كماأدرك اللغوي الكبير جاكوبسون عن وعي (4) أن الوظيفة الشعرية أي الجمالية إنما هي إسقاط مبدأ التعادل الخاص بمحور الاختيار l'axe de selection على محور التوزيع l'axe de distribution ، سواء كان النص شعراً أم نثراً .

■فهم الألفاظ وفق مقاصدها في السياق يلقي الأضواء الأولى على صور النص وبنيته المعنوية.

وربما كان نزوع الشابي إلى مثل هذا الابداع أثراً من آثار الثقافة التراثية، ففي أقوال بعض علماء الكلام كالرماني والخطابي ما يشي بتناغم فكرهم حين الحديث عن إعجاز القرآن مع مفهوم الوظيفة الشعرية– الجمالية كما طرحه جاكوبسون، بل

ربما كان فكرهم في هذا الصدد أكثر غنى من فكره، إذ لم يغفلوا عن تأثير ما هو خارج النص (مقتضى الحال) في الحديث عن هذه الوظيفة (5).

كيف نفهم هذا النص وننفذ إلى أعماقه؟

من تقاليد الشابي الشعرية أنه قد يخرج باللفظ عن معناه المعجمي إلى معنى آخر، وبعض الألفاظ في هذا النص يمثل هذه الظاهرة: فإذا كانت (اللحون) تعني الأنغام (6) فإن (التلحين) يعني تناغم الألحان أي الأنغام، وإذا كانت الإشارة اللغوية (تلحد) تعني معجمياً: تدفن في لحد فإنها تعني في النص: تحيل إلى عدم، تغيب..، وإذا كان (اللحن) في النص يعني النغم فإن الصدى إنما هو أثره.

والطابع العام الذي يطغى في النص إنما هو التعبير بالصور التي ولّدها الموضوع المعالج، ووجهها الذوق، ولذا فإن تحليلها واكتشاف العلاقات بين عناصرها المكونة ضروريان لاستنباط بناء، وهذا التحليل ينتهي بنا إلى الجدول التالي (7):

ش ت ش ص ن ت عا

الحياة = قيثارة * الابداع... ← إعجاب

الأحياء ≏ لحون (أنغام) * التنوع.. ← إعجاب

نغم ≏ السحر فتنة المشاعر ← بهجة

sawt yuhillu مد 1 صوت يفسد التلحين

bit talhin ↓ *الوظيفة صدم المشاعر ← أسف

مد 2 صوت ناشز

الليالي = مغاور الإظلام، الإخفاء... ← رهبة

الليالي = *حفارو القبور (8) الإحالة إلى عدم... ← أسى +حسرة

(التغييب)

<u>**البنية المعنوية:**</u>

إذا كان فهم الألفاظ وفق مقاصدها في السياق يلقي الأضواء الأولى على صور النص وبنيته المعنوية، وإذا كان تحليل الصور ورصد علاقاتها هو المفتاح الذي يسعف في النفوذ إلى باطنه، فإن النظر

في التراكيب يسعف في تصور هذه البنية: فالتركيب الإضافي (قيثارة الله) في (ب 1) إنما يراد به أن الله يمتلك قيثارة فكأنه موسيقار، وبما أن القيثارة على علاقة تماه مع الحياة، فالله يملك هذه الحياة.

وبما أن وظيفة القيثارة إبداع الأنغام، وهذه على علاقة مشابهة مع الأحياء، فإن الحياة هي التي تبدعهم.

والحدث الشعري يتطور معنوياً في (ب 2) اعتماداً على البدل: فاللحون على نوعين: نغم جميل وصوت ناشز يتصلان بعلاقة تضاد، وكذلك وظيفتاهما، فإذا كان النغم الجميل يفتن المشاعر فالصوت الناشز على خلافه يصدم المشاعر، والوظيفة التي يقوم بها الأول تترك في النفس صدى (أي أثراً) محبباً بينما وظيفة الثاني تخلف أثراً مستكرهاً، وبما أن اللحون على علاقة مشابهة مع الأحياء فالذهن يدرك أن هؤلاء الأحياء على نوعين: حي جميل يتصل بالنغم الجميل بعلاقة مشابهة، وحي قبيح يتصل بالصوت الناشز بعلاقة مشابهة أيضاً، وقل مثل ذلك في وظيفتيهما وصداهيهما: فالحي الجميل يستبي المشاعر ويخلف في النفس أثراً محبباً، والحي القبيح يصدم المشاعر ويخلف أثراً مستكرهاً، ولا يخفى ما في هذا التأليف من علاقات تضاد.

■الحدث الصادر عن الليالي على علاقة تضاد مع الحدث الصادر عن الله.

واعتماداً على الاستئناف في مطلع (ب 3) و(الليالي) يتطور الحدث الشعري ثانية بإدخال عنصر جديد هو الليالي، وهي على علاقة تماءٍ كما رأينا مع المغاور (الكهوف) من حيث الإظلام وبعث الرهبة.. ومع حفاري القبور –والدليل وجود الفاصلة– من حيث إحالتها اللحن (النغم) إلى عدم وقضاؤها على أثره، واللحن كما رأينا نوعان: نغم جميل وصوت ناشز، وصداه أيضاً على نوعين: فالنغم يستبي المشاعر والصوت يصدم المشاعر فالأثر إذاً محبب ومستكره، وكذلك الأحياء بنوعيهم...

هذه المحاكمة تقودنا إلى توطيد البنية التالية:

*حي قبيح ← *يصدم المشاعر ⟵ مستكره
الله ⟷ يملك الحياة ⟷ تبدع الأحياء # # #
*حي جميل ← * يستبي المشاعر ⟵ محبب

ب1+ب2 = ≏ -

نغم جميل ← يستبي المشاعر ⟵ محبب
الله ⟷ يملك قيثارة ⟷ تبدع اللحون # # #
صوت ناشز ← * يصدم المشاعر ⟵ مستكره

#

الليالي = مغاور *الصوت الناشز + أثر الصوت الناشز ⟵ مستكره
ب3 الليالي = حفارو القبور تحيل إلى عدم اللحن بنوعيه # # #
*النغم الجميل + أثر النغم الجميل ⟵ محبب
= =
* الحي الجميل + *أثر الحي الجميل ⟵ محبب
*الحي بنوعيه # #
*الحي القبيح + *أثر الحي القبيح ⟵ مستكره

نتائج: وهكذا يتضح لنا أن الليالي تقوم بوظيفة هامة هي إلغاء وظيفة الإبداع التي تقوم بها القيثارة والحياة فتغيب :

1) اللحون من نغم جميل وصوت ناشز، وما تترك من أصداء محببة ومستكرهة.

2) الأحياء من قبيح وجميل، وما يتركون من أصداء محببة ومستكرهة.

■بنية النص المعنوية تقوم علمة على وسيلتين من وسائل التقنية الفنية: التضاد والتماهي، وقد تقوم على المماثلة والدلالة الحافة في صورة كناية.

فماذا يبقى إذاً:

يبقى الله والحياة التي يملكها، الحياة التي هي قيثارة لا تكف عن العزف، وإذاً فالحدث الصادر عن الليالي على علاقة تضاد مع الحدث الصادر عن الله، وهذا التضاد تمثله المعادلة:

إفناء الأحياء ≠ إبداع الحياة
↓ ↓
العدم ≠ الوجود

وهذه المعادلة الأخيرة تمثل رشيم التجربة الشعرية عند الشابي بل رشيم تجربته الحياتية، فقد قضى حياته القصيرة ممزقاً بين وجود خلاب يفتنه، وعدم تنتهي إليه مظاهر هذه الفتنة (9).

وهكذا يتبين لنا أن بنية النص المعنوية تقوم عامة على وسيلتين من وسائل التقنية الفنية: التضاد والتماهي، وقد تقوم على المماثلة والدلالة الحافة في صورة كناية.

البنية العاطفية:

إن الاستئناس بالجدول الذي أقمناه لتحليل الصور الشعرية المستخدمة في النص والربط بينها وبين الفكر التي تنظم الحدث ينتهيان بنا إلى الترسيمة التالية:

ب1+ب2- تأمل في صنع الله ← إعجاب (ش1، ب1) ← إعجاب (ش2، ب1) ←

(ابداع الحياة) فتنة (ش1، ب2) ≠ أسف (ش2، ب2)

ب3 - تأمل في وظيفة الليالي ← رهبة +أسى (ش1، ب3) ← حسرة + رأفة (ش2، ب3)

(إفناء الأحياء)

والنظر في هاتين الفكرتين وما تولدانه من عواطف متضادة يقودنا إلى المعادلة المختزلة التالية:

البهجة ≠الاكتئاب

هذه البنية تعتمد كما هو واضح على تضاد يشف عن قلق ذاتي ممض يطبع النص بطابع رومانطي، فالشاعر يتبع وحي نفسه، ويتخذ من الصور وسيلة للتعبير عما يعتلج في قلبه من مشاعر متضادة، بل في لاشعوره من غرائز متضادة أيضاً، ونريد بذلك غريزة حب البقاء وغريزة الموت اللتين تقوم العلاقة بينهما على صراع ينتهي نهاية درامية بتغلب غريزة الموت على غريزة الحياة، وبالتالي

بهيمنة روح التشاؤم خلافاً لما يتشوق إليه الباث، فهو يرغب في استمرارية الأحياء، وبالتالي استمرارية ذاته في الوجود.

وإذا كان لابد من تعليل لهذه النهاية التي تركت أصداءها في التعبير الفني فيمكن أن نجده في الظرف الإنساني المحيط بالذات المبدعة: فقد عاش الشابي مصدوراً يعاني الآلام الممضة، مثقلاً بأعباء

اجتماعية تتصل بأسرة فقيرة خلفها له أبوه، كما كانت بلاده تونس غارقة في الآلام تعاني ما تعاني من آثار الانتداب الفرنسي...

ولا نقع في النص على إشارة توحي بموقف المتحدث من الحدث تمثل أثره في مقولته (10) سوى:

- الأداة (إنّ) التي وردت في مستهل النص معبّرة عن إيمان المتحدث- الشاعر بمضمون مقولته التالية..

- الصفة **(مسكين)** التي يتوقف عندها الفعل الخلاق، فهذه الصفة إشارة مباشرة توحي بغنائية النص وتشي بأن الباث يرثي في رأفة لزوال الأحياء، بفعل الليالي وانتهاء آثارهم محببة ومستكرهة إلى عدم، ومن البديهي أن موقفه من فعل الليالي في علاقتها الدرامية مع فعل الله إنما هو موقف المشدوه الحزين، وبما أن لفظ (مسكين) يغلق المقولة اللغوية كلها، ويقوم بدور كلمة القافية، فإنه يأخذ من وضعه بروزاً تعبيرياً.

- الصفة **(يستبي المشاعر)** وهي إشارة مباشرة أيضاً تمنح النص صفة الغنائية تعبر عن فتنة النغم الساحر، وبالتالي الحي الجميل للشاعر في (ب2) الذي يمثل مقابلة غير متعادلة الطرفين تمثلها الترسيمة:

ب أ

■البنية تعتمد على تضاد يشف عن قلق ذاتي ممض يطبع النص بطابع رومانطي.

نغم يستبي المشاعر ≠ صوت يخل بالتلحين

وهي غير متعادلة الطرفين لأنها لا تحاكي السمت المتبع: فاستباء المشاعر يضاده صدم المشاعر، وهذا المدلول الحافي signifie' connotatif إنما يقود إليه المدلول المرجعي signifie' denotatif الذي تعبر عنه الصورة الصوتية أي الدال signifiant (يخل بالتلحين) . وعليه فإن تعمق الطرف الثاني (ب) وتوليد الطاقة الشعورية الكامنة فيه يقودنا إلى إدراك المقابلة التي تميز اللغة الشعرية.

أما صيغة الجمع **(المشاعر)** التي وردت في التعبير، فهي إشارة signe غامضة تبث اللبس، وذلك لاستخدام أداة التعريف، وهي الوحيدة في النص كله التي قد تمنح تجربة الشاعر الذاتية، والتي شفّت عنها الإشارة (مسكين) طابعاً جماعياً، فقد يكون المقصود أن الشابي ليس هو الإنسان الوحيد الذي يخلبه جمال الأحياء ويؤسيه بالتالي تحولهم إلى عدم بل يشاركه في ذلك كل من وقف موقف التأمل من الوجود والعدم، وكان شاعراً مثله.

<u>الايقاع الكمي: توزع التفعيلات ووظائفها في النص:</u>

البحر المستخدم في هذا النص هو الخفيف، وهو – كما يرى بعض الدارسين– واضح النغم يأخذ بنصيب من اللين والعنف(11)، فوزنه معتدل ينسجم –في رأينا– مع لحظات التأمل التي تواكبها رنة من الحزن كما هو الحال في هذا النص، ولكن الذي يهمنا أن تفعيلاته تخضع لتغيرات تختلف من نص لآخر تتولد عنها بنى صغرى تؤلف العلاقات فيما بينها بنية إيقاعية تتراكب مع اللغة فتنشأ علاقات متبادلة بينها وبين العناصر الأخرى التي تكون نسيج النص، والبنيات الصغرى يختلف بعضها عن بعض إيقاعياً تبعاً لاشتمالها على عدد قليل أو كثير من التفعيلات التي تكون منظومته.

وعدد التفعيلات الأساسية في لحمة نصنا الإيقاعية لا يتجاوز الأربع وهي:

فاعلاتن–∪–– متفعلن ∪ – ∪ – فعلاتن ∪ ∪ – – مفعولن – – –

توزع التفعيلات على المحور الشاقولي:

وهذه التفعيلات تتوزع على محور الاختيار الشاقولي وفق النسق التالي:

(ب1ش1) – ∪ – –   ∪ – ∪ –   – ∪ – –

(ب1ش2) ∪ ∪ – –   ∪ – ∪ –   – ∪ – –

(ب2ش1) ∪ ∪ – –   ∪ – ∪ –   ∪ ∪ – –

(ب2ش2) ∪ ∪ – –   ∪ – ∪ –   – – –

(ب3ش1) – ∪ – –   ∪ – ∪ –   – ∪ – –

(ب3ش2) ∪ ∪ – –   ∪ – ∪ –   – – –

وتوزع التفعيلات على هذا المحور الشاقولي يلفتنا إلى ما يلي:

1– تظهر الحلقة: متفعلن ∪ – ∪ – ظهوراً منتظماً في النص، فهي تشغل المحور الثاني من التوزيع، فتمنح المقطوعة عاملاً وزنياً مشتركاً يحقق لها استقراراً إيقاعياً.

2– وهذا الاستقرار الإيقاعي يكتنفه:

أ– تنوع إيقاعي ثنائي (يقوم على حلقتين: فاعلاتن – ∪ – – ، فعلاتن ∪ ∪ – –) يشغل المحور الأول من التوزيع.

■صيغة الجمع إشارة غامضة تبث اللبس، وهي الوحيدة التي تمنح تجربة الشاعر الذاتية طابعاً جماعياً.

ب- تنوع إيقاعي ثلاثي (يقوم على ثلاث حلقات: فاعلاتن – ∪ – – ، فعلاتن ∪ ∪ – – مفعولن – – –) يشغل المحور الثالث من التوزيع.

وعليه لابد من ملاحظتين:

أ- التنوع هو أشد ما يكون في نهاية الأشطار (أي في العروض والضرب)

ب- التفعيلة فعلاتن ∪ ∪ – – تتوالى ثلاث مرات على التعاقب في المحور الأول شاغلة الحيز الأول من (ب 1، ش2) (ب2، ش1)، (ب2، ش2)، فتحقق للنص على هذا النحو عاملاً استقرارياً آخر ولكنه جزئي.

وينجم عن هذا التوزع نتيجة هامة: توزع الحلقات شاقولياً على هذا النحو يحقق للنص معادلة بين التنوع والاستقرار الايقاعيين ينسجم مع ما في النص من تأمل يرافقه التعبير عن بعض المشاعر .

3- الحلقتان فاعلاتن – ∪ – – فعلاتن ∪ ∪ – – تظهران في المحور الأول والأخير ، ويشذ عن هذه القاعدة الموحدة بين المحورين ظهور التفعيلة مفعولن – – – في الضرب من (ب 2) و (ب3) لاغير ، وعليه فهي تمثل انحرافاً إيقاعياً يحل من رتوب القافية الموحدة، ويلفت الانتباه إلى مضمون لفظين من

ألفاظها: (تلحين) و (مسكين)؛ والأولى ويراد بها تناغم الأنغام تتراسل مع الفكرة الهامة التي تفتن الشاعر وهي (إبداع الأحياء) وتنتهي إليها الموجة الأولى من بنية النص؛ والثانية هي الصفة المفردة الوحيدة التي تعبر تعبيراً مباشراً عن أثر المتحدث في مقولته الشعرية، وهي آخر لفظة تنتهي بها الموجة

الثانية من بنية النص كلها، فتكتسب من موضعها بروزاً تعبيرياً يتراسل مع الفكرة التي تحز في نفس الشاعر وهي (إفناء الأحياء) ويضفي الصفة الغنائية على النص.

توزع التفعيلات في سلاسل:

والتفعيلات الأساسية تتوزع أفقياً في أربع سلاسل (أو بنى صغرى) تنظم نسيج النص وفق النسق التالي:

أ ب

ب1: --∪- -∪-∪ --∪- --∪∪ -∪-∪ --∪-

ج د

ب2: --∪∪ -∪-∪ --∪∪ --∪∪ -∪-∪ ---

هـ و

ب3: --∪- -∪-∪ --∪- --∪∪ -∪-∪ ---

وعلى هذا فإن السلاسل الأساسية هي أ، ب، ج، د، وهي تتوزع في الأبيات كما يلي:

ب1: أ + ب

ب2: ج + د

ب3: أ + د

وتأمل البنية الكلية يفضي بنا إلى الملاحظات التالية:

■البحر المستخدم في هذا النص هو الخفيف، وهو واضح النغم يأخذ بنصيب من اللين والعنف.

1- كل من (ب1) و (ب2) يشتمل على 4/3 من التفعيلات الأساسية التي تكون نسيج المقطوعة الإيقاعي، بينما يشتمل (ب3) على التفعيلات الأربع، وتنوعه الأقصى إن هو إلا انحراف e'cart إيقاعي يجعله منسجماً مع تعاظم الانفعال فيه، و يقيم بينه وبينهما اختلافاً ينسجم مع التضاد بين وظيفتي الحياة والليالي: إبداع الأحياء ≠ إفناء الأحياء.

2- حركة الإبداع الأولى في (ب1) و (ب2) تتألف من السلاسل الأربع المكونة للمقطوعة وهي:

(أ)، (ب)، (ج)، (د)، وحركة الإفناء المضادة في (ب 3) تتألف من سلسلتين (أ) و (د)، فالحركة الأولى تشغل على المستوى الإيقاعي مدى أطول من الحركة الثانية، وهذا ما يتناغم مع المضمون، فعملية الإبداع عملية بناء طويلة الأمد و عملية الإفناء عملية هدم قصيرة الأمد.

3- تكرار السلسلة (أ) يحقق توازناً إيقاعياً ثنائي الوحدات بين (ش 1، ب3) و (ش1، ب1) يتناغم مع ما فيهما من انفعال تأملي هادىء. وتكرار السلسلة (د) يحقق توازناً ثلاثي الوحدات بين (ش2، ب3) و (ش2، ب2) يتناغم مع تعاظم الانفعال فيهما.

4- السلسلة (ب) تمثل انحرافاً ثلاثي الوحدات في نسيج المقطوعة الإيقاعي، فهي لا تقوم بوظيفتها في النص سوى مرة واحدة، ومن شأن هذا الانحراف لفت الانتباه إلى مضمون (ش2، ب1) حيث يعبر

تشبيه الأحياء بالأنغام عن الإعجاب المتزايد، والسلسلة (د) تمثل انحرافاً آخر ثنائي الوحدات يلفت الانتباه إلى فتنة النغم الساحر في (ش1، ب2)، وبالتالي إلى شعور البهجة الذي تنبض به الفكرة.

الإيقاع الإنشادي:

ونريد به تقسيم النص إلى وحدات إنشادية-دلالية تنطق دفعة واحدة حين الإنشاد، كل منها يتألف من عدد من المقاطع الصوتية sillabes قد يماثل أو يخالف عدد المقاطع في سواها ويليها وقفة. وهذا التقسيم ينتهي بنا إلى بنية إنشادية يمكن عرض ترسيمتها كما يلي:

	مق	مق	مق	مج
ب 1:	13 //	11 //	0	24
ب 2:	3 //	10 //	10 //	23
ب 3:	8 //	5 //	10 //	23

■التطابق بين التفعيلات العروضة واللغة المستخدمة لا يظهر في أي موطن آخر من النص.

وتأمل هذه البنية يفضي بنا إلى الملاحظات التالية:

1- مجموع الوحدات الانشادية إذا ما نظرنا إليه على المستوى الشاقولي يتميز بالتناظر والتضاد.

ب1: يتألف من وحدتين فقط مجموع مقاطعهما (24)، فهو نسيج وحده.

ب2،ب3: يتألف كل منهما من ثلاث وحدات إنشادية مجموع مقاطعها (23)، فهما متناظران، وعليه فـ(ب 1) أبطأ من (ب2) و (ب3) على مستوى التامبو tempo لتميزه بالمدة الأطول، وعليه فهو يكتسب من هذا الطابع قيمة شعرية، ولا عجب في بطئه النسبي لأنه يمثل اللحظتين التأمليتين الأوليين.

2- توزع الوحدات الإنشادية على المحور الشاقولي الأول والثاني تنازلي، وفي هذا التوزع لحظة انحدار كبير تشغل الوحدة الثانية (3مق) في المحور الأول، وتشغل الوحدة الثانية (5مق) في المحور الثاني.

أما توزع الوحدات على المحور الثالث فيتصف بالتناظر والتضاد: إذ أن الوحدة الأولى تمثل درجة الصفر، وكل من الوحدتين التاليتين يتألف من (10 مق).

3- توزع الوحدات الانشادية على المستوى الأفقي يتميز أيضاً بالتضاد والتناظر:

ب1: يتميز بطابع تنازلي، ووحدته الإنشادية الأولى تتألف من (13مق)، فهي فريدة في النسيج الإنشادي كله، وبالتالي فهي أطول زمنياً من جميع الوحدات التلاوية التالية، وهذا الطابع الإنشادي يمثل انحرافاً يتناغم مع لحظة التأمل الأولى وما يرافقها من هدوء وتصوير يعبر عن الإعجاب (ش1، ب1).

ب2: يتميز بطابع تصاعدي ثم تناظري: فالوحدة الإنشادية الأولى فيه تتألف من (3مق) في حين أن الوحدتين الأخيرتين متناظرتان تتألف كل منهما من (10مق)، فهما زمنياً أطول منها، وهذان الطابعان (التناظر والامتداد الزمني) يتراسلان مع عملية استباء المشاعر وعملية صدمها، وهاتان الوحدتان المتناظرتان تتناظران مع الوحدة الثالثة من (ب3) التي تتراسل مع عملية القضاء على الصدى المسكين، وفي هذه الوحدات الثلاث تتعاظم الطاقة الانفعالية تعاظماً متعادلاً.

ب3: يجمع بين الطابعين التنازلي والتصاعدي، فهو على علاقة تضاد مع (ب1) و(ب2) .

ومن هنا جاء متميزاً بطابع المعانقة، فالوحدتان الإنشاديتان الأغنى من حيث عدد المقاطع إذ الأولى مكونة من (8مق) والثانية من (10 مق) تعانقان الوحدة الداخلية المكونة من (5 مق)، وهذه الوحدة تقابل في سرعتها عملية الدفن.

■توزع الصوائت الطويلة حادة وجليلة وعملها الوظيفي في مستوى الأبيات يقودنا إلى نتائج هامة تتصل بالغناء.

وهو أكثر تنوعاً من البيتين السابقين من حيث إيقاع الوحدات الإنشادية التي يتألف منها، وهذا التنوع يتناغم مع ما رأينا فيه من تنوع على مستوى الإيقاع الكمي، مما ينسجم مع تعاظم الانفعال فيه. والوحدة الإنشادية الأولى من (ب 3) تتراسل مع وحدتين كميتين (– ∪ – –)،

(∪ – ∪ –)، أولا هما تتطابق مع (الليالي) وثانيتهما مع (مغاور). وهذا التطابق بين التفعيلات العروضية واللغة المستخدمة لا يظهر في أي موطن آخر من النص، فهو انحراف عن القاعدة السائدة يمنح هاتين الإشارتين اللغويتين شحنة تعبيرية، ويبرزهما في سياق النص كله، وهذا ما يحقق للبيت (ب3) ميزة شعرية خاصة.

<u>رصد الصوائت وتوزيعها:</u>

تتوالى الصوامت consonnes والصوائت voyelles في النص وفق نسق خاص، وما يهمنا أولاً توزع الصوائت في نسيج النص ولا سيما الصوائت الطويلة لأنها توفر للنص موسيقاه الغنائية، وهذه الوحدات الصوتية صامتة أو صائتة تتعاقب في متن النص وفق النسق التالي:

1- inna hadil-hayata qitaratul-Iahi wa? ahlu-1-hayati mitlu-1-Iuhuni

2- nagamun yastabi-1-masa ؟ ira kassihri wa sawtun yuhillu bi-t- talhini

3- wallayali magawirun tulhidul-lahna wataqdi ؟ ala-s-sadalmiskini

أما الصوائت فتتوزع في النص وفق الجدول التالي:

الصائت	البيت	1	2	3	مج
i	i	5	6	3	14
	i	2	2	4	8
مج		7	8	7	22
u	u	4	4	3	11
	û	1	0	0	1
مج		5	4	3	12
a	a	7	10	12	28
	ن	5	1	2	8
مج		12	11	13	36
مج القصيرة		16	20	17	53
مج الطويلة		8	3	6	17
مج ق+ط		24	23	23	70
مج الجليلة		17	15	16	48

و من هذا الجدول يتضح أن النص مطبوع كلية بنغم جليل grave، لأن تواتر الصائتين الجليلين [u] و [a] فيه أكثر من تواتر الصائت الحاد aigue [i] بنسبة 48 إلى 22، ويمكن تمثيل الظاهرة بالجدول التالي:

		تواتر	%	مج
صائت جليل	a	36	51.43	68.57
صائت جليل	u	12	17.14	
صائت حاد	I	22	31.43	31.43
المجموع		70		

وسيطرة النغم الجليل هذه تتلاءم مع جنوح النص إلى التأمل، وحالة المتأمل المشدوه أمام درامية الوجود.

بيد أن فحص الظاهرة في مستوى الأبيات كل بيت على حدة يقودنا إلى نتائج أخرى، والاعتماد على الجدول التالي يساعدنا في هذا السبيل:

رقم البيت	صوائت حادة	صوائت جليلة	المجمـــوع	%الصوائت الجليــلة	الترتيب
1	**7**	**17**	**24**	**70.83**	**3**
2	**8**	**15**	**23**	**65.21**	**1**

■**أبيات هذه المقطوعة كلها مدورة، فالوقف الأساسي يرافق القافية، وهذه القافية موحدة الروي.**

3	7	16	23	69.56	2

وخط بياني برسم مراعياً عدد الأبيات وترتيبها يوضح توضيحاً أفضل هذه النتيجة:

ترتيب تصاعدي

3

2

1

1 2 3

رقم البيت

فإذا أخذنا بعين التقدير أن المنحني يمثل مجرى الحدث لاحظنا:

- أن (ب 1) هو أكثر الأبيات تميزاً بالنغم الجليل، ويليه (ب 3) في الأهمية على هذا المستوى؛ أما (ب 2) فهو أقل الأبيات تميزاً بالنغم الجليل، والظاهرة طبيعية لأن الفعالية الخلاقة تتصرف في (ب 1) إلى تأمل الإبداع في الوجود وفي (ب3) إلى تأمل في تحول الأحياء إلى عدم، بينما تتصرف في (ب2) إلى التعبير عن المشاعر.

أضف إلى ذلك أن توزع الصوائت الطويلة حادةً وجليلة وعملها الوظيفي في مستوى الأبيات يقودنا إلى نتائج هامة تتصل بالغناء يمكن تمثيلها بالجدول الرقمي التالي:

■ **تقوم علاقة تشابه جرسية بين الحياة واللحون تلفت الانتباه إلى الرسالة ، وتحقق لها الوظيفة الشعرية .**

رقم البيت	الصوائت الطويلة الحادة	الصوائت الطويلة الجليلة	المجموع
1	2	6=5+1	8
2	2	1=1+0	3
3	4	2=2+0	6

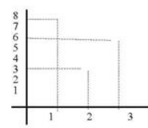
وهذا الجدول يقودنا إلى ملاحظات متعددة:

- يتميز (ب1) بنغم جليل يحقق له موسيقية تلائم الغناء بنسبة 2/6 بينما يتميز (ب2) و(ب3) بنغم حاد، والأول بنسبة 1/2 ، والثاني بنسبة 2/4.

- تميز (ب 1) بالنغم الجليل يتناغم مع هدوء الانفعال الذي يرافق بدء عملية التأمل، وتميز (ب 2) و(ب3) بالنغم الحاد يتناغم مع تعاظم الانفعال فيهما وجنوحهما إلى التعبير عن الأسى بعد البهجة.

- ولو شئنا تمثيل توزع الصوائت (حادة وجليلة) في الأبيات بخط بياني يمثل نمو الحدث الخلاق لانتهينا إلى الشكل التالي:

تعداد الصوائت الطويلة



رقم البيت

وهذا المنحني يتيح لنا أن نلاحظ:

– أن الصوائت الطويلة تطغى في (ب 1) فهو أكثر ملاءمة للغناء من البيتين التاليين، وهذه القابلية للغناء تبرز هذه البيت وتوفر له شحنة شعرية.

– أن (ب3) يلي (ب1) مباشرة في الأهمية على هذا المستوى، فـ(ب2) إذاً هو أقل الأبيات ملاءمة للغناء. ولكن سقوط المنحني سقوطاً مفاجئاً من مرتبة (ب1) إلى مرتبة (ب2) ثم صعوده إلى مرتبة (ب3) يبرز (ب2) في مستوى الحساسية.

■أدرك الشابي بحدسه أن الأسلوب هو إسقاط مبدأ التعادل الخاص بمحور الاختيار على محور التوزع .

توزع الصوامت:

ليس في هذه المقطوعة ما يلفت الانتباه على مستوى الصوامت التي تسهم في تكوين الرسالة المنطوقة message articule` سوى المقولتين enonce`s (وأهل الحياة مثل اللحون) ، (والليالي مغاور ، تلحد اللحن) فهما يقيمان بجرس الكلمات التي تؤلفهما علاقة صوتية مثيرة، ففي المقولة الملفوظة الأولى تقوم بين الحياة واللحون علاقة تشابه جرسية تلفت الانتباه إلى الرسالة وتحقق لها الوظيفة الشعرية، وورود الإشارة (اللحون) في القافية يزيد الطاقة الشعرية تعبيرية؛ وفي المقولة الثانية يأتي الجناس في (تلحد اللحن) ليعبر عن حدة عملية الدفن وليزيد الطاقة الشعرية للتعبير ، فأي مرادف للإشارة (تلحد) من مثل (تدفن) أو تقبُر(لا يقوم مقامها في الأداء، وعلى هذا فقد أدرك الشابي بحدسه -كما رأينا في مطلع التحليل- أن الأسلوب إنما هو إسقاط مبدأ التعادل الخاص بمحور الاختيار على محور التوزيع.

القوافي:

أبيات هذه المقطوعة كلها مدورة، فالوقف الأساسي يرافق القافية، وهذه القافية غنية riche موحدة الروي [ni] اختيرت عن تعمد، والصامت الخيشومي (n) مسبوق فيها بالصائت [آ] الحاد الجرس مرتين، وبالصائت [ū] الجليل الجرس مرة واحدة، وعليه فهي قافية تطغى فيها السلسلة [ini] التي تظهر في (ب 2) (ب3) في حين أن السلسلة [uni] الوحيدة تظهر في (ب1) . وبما أن القوافي كلها تنتهي بالصائت الحاد [آ] فإنها تبرز موضوع الحدة `acuite، ولكن درجة هذه الحدة هي أقوى مع السلسلة [ini] منها مع السلسلة [uni] لأن الروي مسبوق في السلسلة الأولى بالصائت [آ] في حين أنه مسبوق في السلسلة الثانية بالصائت [ū].

والسلسلة [uni] تتناغم مع هدوء التأمل في (ب 1) وسيطرة المتحدث على ذاته، واتجاه الانتباه إلى الفكر، بدليل أن نقطة التلاقي في الصورة الأولى: الحياة = قيثارة، إنما هي الإبداع خاصة وفي الصورة الثانية: أهل الحياة ♎ اللحون، إنما هي التنوع خاصة.

والسلسلة [ini] تتناغم في (ب2) مع التعبير الصريح عن تعاظم العاطفة متمثلاً في الفتنة ونقيضها الأسف. وتتناغم في (ب3) مع الحدث الدرامي وما ولد في نفس المتحدث من أسى عميق انتهى إلى الحسرة والرأفة.

ولهذه السلسلة وظيفة بنيوية هامة تتمثل في أنها تربط صوتياً موجتي المقطوعة المعبرتين عن (الإبداع) و(الإفناء) لظهورها في نهاية الموجة الأولى في الكلمة (تلحين) وفي نهاية الموجة الثانية في الكلمة (مسكين)؛ وبظهورها هذا تمنح القافية الموحدة الروي تنوعاً مثيراً لأن السلسلة [uni] تظهر في نهاية البيت الأول في الكلمة (لحون). ومن الواضح أن كلمتي القافية (تلحين) و(مسكين) اللتين تتضمنان السلسلة [ini] تحققان نوعاً من التوازن في تركيب الكلام لأن كلا منهما نهاية في جملة فعلية.

■التجربة لا تنتهي، وإنما هي عمل دائب في الوجود .

الأفعال:

الأفعال كلها بنيت في النص على صيغة المضارع، وهذه الصيغة تشف عن ديمومة الأحداث واستمرارها، فالتجربة المعبر عنها لا تنتهي وإنما هي عمل دائب في الوجود ومحنة متجددة .وهذه الأفعال

توفر للنص طابع الحركية والتطور : ففكرة إبداع الحياة والأحياء عبر عنها بجملتين اسميتين توافقان لحظتي التأمل الأوليين وما يلازمهما من هدوء، ثم جاء الفعلان (يستبي) و(يخل) ليضفيا طابع الحركية والتضاد على الرسالة ويوفرا لها شحنة عاطفية. وفكرة إفناء الأحياء عُبِّر عنها على النسق نفسه وللغاية نفسها فالجملة الأولى اسمية أعقبت بجملتين فعليتين العماد فيهما (يلحد) و(يقضي). وعليه فهذه الرسالة المستخدمة للتعبير عن فكرة الإفناء تتناظر تركيبياً مع الرسالة الأولى المستخدمة للتعبير عن فكرة الإبداع.

الصور:

يتصل بعض الصور بالفكر في مستهل النص، فالحياة قيثارة من حيث الإبداع... والأحياء لحون من حيث التنوع... والصوت المخل بالتلحين أي بتناغم الأنغام إنما هو صوت ناشز. ولكن الصور على العموم انطباعية تقوم على تأثير عناصرها المكونة في النفس تأثيراً متماثلاً، لا على تماثل هذه العناصر أو تشابهها في الأشكال والحجوم والألوان. وإذاً فالعلاقات في هذه الصور الانطباعية ليست خارجية تدرك

بالحس، كما هو الحال في الصور الكلاسيكية، بل هي علاقات داخلية تدرك بالشعور، فقول الشاعر (نغم يستبي المشاعر كالسحر) إن هو إلا صورة انطباعية تقوم على المشابهة بين النغم والسحر تمثل خروجاً من العالم الحسي إلى عالم الإيهام والتخييل، ونقطة التلاقي وهي الفتنة إنما تدرك قلبياً. وكذلك حال الصورة في البيت الأخير، فقول الشاعر (والليالي مغاور) يمثل ضعف الوظيفة المرجعية وازدياد الطاقة الشعرية: فقد خرجت (الليالي) عن معناها الأصلي لتؤدي معنى الأحداث والدواهي، ثم خرجت من عالم المواضعات إلى عالم الإيهام والتخييل فإذا هي تقوم بوظيفة الدفن والقضاء على صدى اللحن، والمغاور لا تحيل على مرجعها وما يرافقه من ظلمة حسية، بل أريد بها الإيحاء بالرهبة خاصة.

والصور كلها تشف، كما رأينا، عن عواطف متعددة يجمعها قانون التضاد، فكأنها وليدة العاطفة أو كأن العاطفة متولدة عنها. وهي على تعددها تعبر عن صراع الوجود والعدم في نفس الشاعر أي غريزة الحياة وغريزة الموت وتبلور موقفاً انفعالياً لا يغدو إبلاغياً مباشراً إلا مع التعبير (يستبي المشاعر) ومع لفظة (المسكين) وهي لفظة القافية التي ينتهي بها النص. وهذا الموقف الانفعالي هادىء ينسجم مع التأمل، ولكن هذا الهدوء يتناسب عكساً مع مجرى الحدث، فكلما تقدم الحدث في الرسالتين المعبرتين عن الإبداع والإفناء ازداد الانفعال، وهذا التدرج يأسر القارىء حتى ليعيش مع النص بوجدانه.

والصور إلى ذلك كله تؤلف شبكة من العناصر المصوَّرة تتراسل مادتها المعنوية مع العناصر المصوَّرة تراسل لفظ مع لفظ، وهذه شبكة صورة ممتدة واحدة image filee تعتمد على التدرج يوحد بين عناصرها المكونة عرض يتسم بالتدرج، فها هنا سلسلة من الصور يسوسها التماهي أو المشابهة أو الدلالة الحافة تستغل عناصر متفاوتة عدداً من حقل معنوي واحد: فالقيثارة تعتمد على مناخ مدني وتجسد فكرة مجردة هي الحياة، والقيثارة لفظ مصوَّر أساسي هو (ش ص) الوارد في مطلع السلسلة، والسلسلة كلها تستغل عناصر تعتمد على الحقل المعنوي للفظ الرئيس قيثارة منها ما يقوم بدور (ش ص) ومنها ما يقوم بدور (ش

ت)، فالقيثارة وعناصرها التفصيلية تكون صورة تركيبية موحّدة تتألف من: اللحون، النغم الساحر، الصوت الناشز... التي تمثل العناصر المركّبة للمفهوم قيثارة وتكوّن على الصعيد اللغوي حقلها التأليفي، والعناصر كلها تتعاضد في هذه الصورة التركيبية لتصور تدريجياً الحياة، الأحياء، الحي الساحر، الحي القبيح. والوظيفة الأساسية الأولى المسندة إلى (الليالي) في قول الشاعر (تلحد اللحن) أي تدفنه وبالتالي تحيله إلى عدم أو تغيبه إنما تلغي العناصر المصوّرة: (نغم ساحر)،(صوت ناشز) وبالتالي العناصر المراد تصويرها: (حي جميل، حي قبيح) . والوظيفة الأساسية الثانية المسندة إلى الليالي في قول الشاعر (وتقضي على الصدى) إنما تلغي صدى اللحن، أي الأثر الذي تخلفه هذه العناصر المصوّرة وهذه العناصر المصوّرة. وإلغاء هذه العناصر بنوعيها: مصوّرة جلية في السياق ومصوّرة خفية تدركها المحاكمة العقلية في مستوى التصور pre`linguistique يقدم لنا إحدى الوسائل للتأثير على المتلقي، فإذا هو يتعاطف مع الشاعر الذي عبر عما يشعر به من رأفة وأسى أمام الحدث بإغلاق النص كله بالصفة (مسكين).

وهكذا يتبين لنا كيف تتلاحم الصور بعضها مع بعض في النص، وتتوالى هادفة إلى ابتكار مجرى عضوي للحدث الشعري: فصورة اللحن تتابع سيرتها في سياق العدم مكابدة الفعل الذي تقوم به الليالي بعد أن كان اللحن بنوعيه فاعلاً في حركة الإبداع.

وتسلسل هذه الصور تسلسل دينامي، فكل منها تترابط مع الأخرى وتجرها بالحركة التي تفرضها، فتضيف إلى الانطباع الذي تمليه السابقة شحنة انفعالية جديدة تجذب القارىء، وهذه الحركة تتشابك -كما رأينا- مع مقابلة تزيد التأثير التعبيري نظراً لكونها مضفورة مع الصور .

الخاتمة:

هذه المقطوعة تخالف منحيث التقنية الفنية الشعر الكلاسيكي الذي يتبدى فيه سلطان العقل. هي مقطوعة غنائية تطغى فيها وظيفة الشعر التأثيرية (12)، فقد صدر الشاعر الفنان في نظمها عن حاجة للتعبير عما يجيش في ذاته بل في لاشعوره وهو يتأمل إبداع الحياة وانتهاء الأحياء إلى عدم فعبر ككّل رومانطي عن خلجات نفسه بالصور والأخيلة التي أضفاها على الحقائق في أعذب لغة صوتية ملائمة.

وعليه فقلب الشاعر هنا يحول الوجود الموضوعي المتأمل إلى رؤية فنية تغدو التجربة الشعرية معها فيضاً تلقائياً لعواطف أبرزت في هدوء يؤكده شيوع الجمل الخبرية. لقد نظر الشابي، وهو في غمرة إبداعه الفني، في أعماق ذاته ليرى من خلالها الكون، فانتهى إلى اكتشاف درامية الوجود متمثلة بالمعادلة إبداع الوجود ≠ انتهاؤه إلى عدم، وتحولت التأثيرات التأملية الناجمة عن هذا الاكتشاف إلى صور يغمرها إحساس متضاد ويوحد بينها خيال تأليفي. وأنصت، وهو في لحظة هذه الإبداع، إلى حساسيته الموسيقية فإذا هي تفيض إيقاعاً يتراكب مع اللغة وفق بنى نظمتها قواعد خاصة كان لقانون الانحراف أهمية فيها. وتقوم هذه القواعد على مبدأي التناظر والتضاد. ويأتي التناغم ليؤلف بين الوسائل الفنية من إيقاع كمي أو إنشادي ومن قافية أو صورة.... والمضمون المعبر عنه من فكرة أو عاطفة.... ونجم عن هذا التأليف اختلاف المظاهر التي تجسد الطاقة الشعرية من بيت لآخر، وبلوغ الفعالية الخلاقة التي تكمن وراءها حدّها الأقصى في (ب 3) ثم في (ب 1)، فكان (ب 2) أقل الأبيات الثلاثة حظاً من هذه الفعالية.

فعلى المحور الشاقولي للإيقاع الكمي ظهرت التفعلية (مفعولن) في (ب 3) متجسدة في لفظة القافية (مسكين) التي تتناغم مع فكرة (إفناء الأحياء) المعبر عنها فيه؛ كما ظهرت في (ب 2) متجسدة في لفظة القافية (تلحين) التي تتناغم مع فكرة (إبداع الحياة) التي عبر عنها في (ب1) و(ب2)؛ وعلى هذا فإن هذه التفعيلة تقوم بدور بنيوي فهي تجمع موجتي النص.

وعلى المحور الأفقي للإيقاع الكمي إن ظهور التفعيلات الأربع الأساسية في (ب 3) يحقق له تنوعاً أقصى إن هو إلا انحراف إيقاعي يجعله متناغماً مع تزايد الانفعال فيه، ويقيم بينه وبين (ب 1) و(ب 2) اختلافاً يتناغم مع التضاد الذي تمثّله

المعادلة: إبداع الأحياء ≠ إفناء الأحياء، واستخدام سلسلتين إيقاعيتين فقط في (ب 3) يتناغم مع عملية الهدم السريعة الممثلة بحركة الإفناء، في حين أن استخدام السلاسل الأربع الأساسية في (ب1) و(ب2) يتناغم مع عملية البناء التي تستغرق زمناً طويلاً وتمثلها حركة الإبداع.

وعلى صعيد الإيقاع الإنشادي تتوزع المقاطع الصوتية في (ب3) في وحدات وفق الترسيمة: 8//5//10، فتمنحه تنوعاً يتناغم مع ما فيه من تنوع على مستوى الإيقاع الكمي، وهذا التنوع المزدوج يشف عن اضطراب الانفعال وحدته فيه. والوحدة الداخلية في هذه الترسيمة أقل مقاطع من الوحدتين المعانقتين لها، وهي في سرعتها تتناغم مع عملية الدفن التي عبرت عنها المقولة (تلحد اللحن) المثيرة بما فيها من تجانس صوتي: والوحدة الأخيرة تتراسل مع عملية القضاء على الصدى، وتتناظر زمانياً مع الوحدتين الثانية والثالثة في (ب2) فتقوم والأمر كذلك بدور بنيوي في التوزع الموسيقي للأبيات؛ أما الوحدة الإنشادية الأولى في (ب 3) فتتناظر مع وحدتين كميتين (فاعلاتن)، (متفعلن)، تتطابق أولاهما مع (والليالي) وتتطابق ثانيتهما مع (مغاور)، وهذا التطابق بين الإيقاع واللغة إن هو إلا انحراف عن القاعدة السائدة في الأبيات يمنح هاتين الإشارتين شحنة تعبيرية موسيقية تأسر الانتباه وتجسد الوظيفة الشعرية.

وعلى صعيد توزع الصوائت يبدو (ب 1) أكثر الأبيات تميزاً بالنغم الجليل ممثلاً بتواتر الصائت [ū] ويليه (ب3) في الأهمية؛ أما (ب2) فهو أقل الأبيات تميزاً بهذا النغم؛ وفي هذه الظاهرة تناغم مع المضمون لأن الفعالية الخلاقة تتصرف في (ب 1) إلى تأمل الإبداع في الوجود، وفي (ب 3) إلى تأمل في تحول الأحياء إلى عدم، بينما تتصرف في (ب 2) إلى التعبير عن المشاعر. ولكن (ب3) يلي مباشرة (ب 1) من حيث قابليته للغناء، لأن عدد الصوائت الطويلة ممثلة ب [ū] و[ī] فيه يبلغ حداً يلي مباشرة الحد الأعظم الذي يمثله (ب1) مما يزيد الشحنة الشعرية في البيتين. أضف إلى ذلك أنه يشترك مع (ب2) في التميز بالنغم الحاد ممثلاً بتواتر الوحدة الصوتية [ī] ، مما يتناغم مع اشتداد الطاقة الانفعالية فيهما، خلافاً ل(ب1) الذي يتميز بنغم جليل يمثله تواتر الوحدة الصوتية [ū] مما يتناغم مع هدوء الانفعال الذي يرافق بدء عملية التأمل فيه.

وعلى صعيد القوافي لاحظنا أن (ب 3) يشترك مع (ب 2) باستخدام السلسلة [ini] وهي تتناغم فيهما مع الوظيفة التأثيرية الطاغية التي يمثلها في (ب 3) الحدث الدرامي وما ولد في نفس المتحدث من أسى عميق انتهى إلى الحسرة والرأفة، ويمثلها في (ب2) التعبير الصريح عن العاطفة متمثلة بالفتنة ونقيضها الأسف؛ بينما انفرد (ب 1) باستخدام السلسلة [uni] التي تتناغم مع طغيان الوظيفة الإبلاغية فيه ممثلة بهدوء التأمل وسيطرة المتحدث على ذاته. أضف إلى ذلك أن السلسلة [īn ī] التي برزت في (ب3) و(ب2) على حد سواء تقوم بوظيفة بنيوية، فهي تربط صوتياً موجتي المقطوعة المعبرتين عن الإبداع والإفناء لظهورها في كلمتي القافية (تلحين) و(مسكين) .

أما الصور فقد تكثفت كما رأينا في (ب 1) و(ب3) وهذه الصور وليدة ملكة الخيال الشعري، وهو في هذا النص، كما هو حاله عند الرومانطيين، وسيلة للنظر في دخيلة العالم وقوة تحكم التأليف الشعري. ووظيفته العمل على تحقيق التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور محققاً بينهما الوحدة العضوية، والخيال هنا قوة تحقق هذه الوحدة بطريقة أشبه بالصهر: فصورة واحدة، صورة القيثارة تغدو مع نمو الحدث الشعري صورة ممتدة image filee تهيمن على الأحاسيس لا تقل شأناً من حيث اللفن عن انطباع النص كله بنغم جليل يتناغم مع جنوحه إلى التأمل وتعبيره عن حالة المتأمل المشدوه أمام درامية الوجود، ونشاط هذه الصورة الممتدة هادىء يبعث على المتعة، وهي على امتدادها تعبر عن موضوع واحد: إبداع الحياة والأحياء ثم تحول الأخيرين إلى الفناء، فالليالي أي أحداث الزمن المتماهية مع الكهوف بما توحيه من رهبة تتحول بوساطة الخيال إلى أداة هدم تقوم بفعل درامي ينتهي إلى العدم ممثَّلاً بامحاء صورة الأحياء، ويشف عن أسى الشاعر لهذا الامحاء، وعليه فالخيال هنا أداة توحِّد بين الأشياء المتفرقة بل المتضادة في صورة متخيلة ممتدة، فتخلقها خلقاً جديداً يشف عن عواطف دفينة، وعَبْر الخيال يبدو الشاعر أمام الوجود ومآله طفلاً يتعرف على الشيء لأول مرة فيتولد لديه العجب والدهشة.

وإذا كان في هذه الظاهرة ما يعبّر عن خصوصية تميز هذه النص، فإن ثمة خصوصية أخرى تتصل بالدلالة: فاللعب المركب الذي تقوم به العناصر المؤلّفة يوفر لهذا النص بنية معنوية كليّة تقوم أساساً على موضوعين متضادين، أو وحدتين نظائريتين isotopies، بنيتين جزئيتين متضادتين: إبداع الله للحياة والأحياء وإفناء الزمن (الليالي) للأحياء...، وكل منهما تتألف من نظائر معنوية Isotopes تركيبية، لعبها المعقد القائم على التناظر والتضاد وعلى الخفاء والتجلي، وعلى الجدلية في مستوى البنية أكانت صغرى أم كلية... يحقق للنص كثافة معنوية يتميز بها الفن (13).

الهوامش:

(1) انظر: أغاني الحياة، دار الكتب الشرقية، 1955، ص15

(2) انظر: ديوان الشابي، تحقيق عز الدين اسماعيل، ط دار العودة، بيروت 1972، ص544

(3) في الحديث الشريف:(لا تسبوا الدهر فإن الدهر هو الله)، صحيح مسلم مجلد 4، ص1763، تح محمد فؤاد عبد الباقي ط2، دار الفكر، بيروت... (يؤذيني ابن آدم يسبّ الدهر، وأنا الدهر، بيدي الأمر، أقلّب الليل والنهار) صحيح البخاري ج6 ص166، كتاب الشعب، مطابع الشعب 1378هـ.

(4) انظر: جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر.فهد عكام، دار الفكر، دمشق 1982، ص97.

وانظر: Jakobson ® Essais de linguistique generale, ed de Minuit, Paris 1963,P.220

والمثال الذي يقدمه هنا جاكوبسون نثري يقوم على التجنيس الذي يلفت انتباه المتلقي...، وهو شعار انتخابي لدعم أحد المرشحين للانتخابات الأمريكية: أنا أحب أيك I like Ike .

(5) انظر بحثنا (من قضايا الإبداع في التراث العربي) دراسة مقارنة، مجلة فصول، عدد خاص بالنقد التطبيقي، المجلد العاشر العددان الأول ، والثاني يوليو ، اغسطس 1991 بعنوان: قضايا الإبداع، الجزء الأول.

(6) مما يؤكد هذا المعنى لفظة (نغم) في مطلع (ب2) وقول الشابي في الزنبقة الذاوية (ديوانه:31-34):

21- وتحت رواق الظلام الكئيب إذا شمل الكون روح السحر

22- سيسمع صوت، كلحن شجي تطاير من خفقات الوتر

في حين أن اللحن من الأصوات أصلاً يراد به ما صيغ منها ووضع على توقيع ونغم معلوم، والجمع ألحان ولحون، والتلحين: صياغة الألحان.

(7) المصطلحات الرمزية الواردة في هذا الجدول وفي مايلي من بحثنا يراد بها مقاصد معينة:(ش ت): الشيء المراد تصويره. (ش ص): الشيء المتخذ صوَرة موضحة. (ن ت): نقطة التلاقي المشتركة بين شيئين. (عا): العاطفة. (=): التماهي. (≏) المشابهة.(*) خفاء اللفظ في مستوى اللغة. (#): التضاد. (دا) الدال، الصورة الصوتية للتعبير . (مد): المدلول.(//) الوقف الطويل الأمد نسبة إلى الوقف القصير (/).(مق): المقطع الصوتي.

(8) البنية في قوله (تلحد اللحن):

آ		ب
الليالي	تحيل إلى عدم	اللحن (الحي)
	||	

آ ب

حفارو اللحد يلحدون الميت العزيز

(بوارون)

وفي هذه البنية: الليالي = حفارو اللحد

9- تبقى بعض التساؤلات:

1) ماذا أراد ب(أهل الحياة) أهم البشر فقط أم كل ذي حياة من حيوان ونبات...؟

2) ماذا أراد ب(الليالي) أيريد بذلك القدر الذي هو من صنع الله...؟

والإجابة مرهونة باستقراء السياقات التي يبدو فيها التعبيران وتحليلها. وهكذا يتضح لنا أن وضع معجم لغوي دقيق للغة الشاعر ضروري لإدراك رؤيته للكون.

(10) لتكوين فكرة عن هذا المفهوم، انظر: جان لوي كابانس، المصدر المذكور سابقاً، ص 118-121، وترجمتنا له ص99-102

(11) انظر: المجذوب (عبد الله)، المرشد إلى فهم أشعار العرب، طبعة البابي الحلبي، مصر، ج2 ص208.

(12) يستثنى من ذلك (ب1) الذي تطغى فيه الوظيفة الإبلاغية.

(13) ملاحظة: أنكر علينا شريف من الشرفاء لم يعرف أنه أدار وجهه يوماً إلى قبلة أن نذهب إلى أن قول الشابي (إن هذي الحياة قيثارة الله) يوحي بأن الله سبحانه وتعالى تحول في مخيلة الشاعر إلى موسيقار... ونسي أو تناسى:

1)- أن أئمة النقد القديم من أمثال القاضي الجرجاني، وهم من هم في التقى، فصلوا بين الفن والدين، فلم يتخذوا المعايير الدينية والخلقية أساساً في الحكم على الفن الشعري.

2)- أن الله سبحانه مثل لنوره، ونوره جزء منه، بما هو أدنى منه، فقال في محكم كتابه: (الله نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة. الزجاجة كأنها كوكب دريّ...) 35/النور.

ليت هذا العلاّمة الورع يتحفنا بتأويل جديد يستهوي المتلقين عوضاً عن الهمز الرخيص الذي يستهدف استدرار عطف جمهور متدين ليس لديه معرفة عميقة بقضايا الإعجاز.

■■■

أبو تمّام نصّاصا

د. الطاهر الهمامي

استوضحني راقن رسالتي وهويتسلمها مني ويتوقف عند كلمة " نصاص " من عنوان المداخلة، قائلاً قصاص؟ قلت: بل نصّاص. وأردفت: لم تخطر على بالك! قال: كيف نصّاص كاتب نصوص!

وانا أغادر المحلّ بعد استلام المرقون، لم يبرح سمعي الكلام الذي سمعت، رغم رذاذ مشاغب كان يبلل الطريق ويتربص بذوي الغفلة، حتى انتبهت إلى أن رماية الفتى لم تطش، فنصّاص غير بعيدة، في أظهر معانيها، عن كاتب نصوص، وقلت: لمَ لا يوجد في النهير ما يوجد في البحير؟ ألم يستعمل مخاطبي الجمع من " نص " لأداء صيغة الاحتراف نصّاص؟ وعدت أطرح السؤال باتجاه تعميق النظر وتدقيقه: إذا كان حبيب بن أوس الطائي نصّاصا او، على حدّ عبارة صاحبي، كاتب نصوص، فإلى أي مدى كان، وهو يبسط نظريتّه في الشعر، يلامس وعي النصّ، كما استقر اليوم عند المحدثين؟ وقررت أن تكون هذه الحادثة مدخلا إلى هذه المداخلة.

■إذا كان حبيب بن أوس الطائي نصّاصاً، أي كاتب نصوص فإلى أي مدى كان وهو يبسط نظريته؛ في الشعر يلامس وعي النص .

<u>1- النص، هذا الرجراج:</u>

الحديث في النص، بدلالته الحاضرة، مشغل حديث. وكثرهمْ الذين راحوا يتعقبون هذا الدال بالتعريف، يرومون حدهُ، وهويتفلت سواء أكان ذلك عند الفرنجة أو عندنا، راجعين إلى دلالته المعجمية أو محاولين قيده اصطلاحا: " ما النص؟ أي نص نعني؟ ... تزدحم الأسئلة فتتشابك القضايا حتى يغدو البحث في النص مشروعا لا ينتهي " (1). وما من شك في أن صعوبة الإحاطة بمفهوم ثابت للنص يعود فيما يعود إلى حداثة المبحث وإلى اختلاف منطلقات الباحثين ومعاييرهم وزوايا النظر و الإختصاص لديهم، بين خطية كاليغرافية، وتركيبية، وصوتية، وبلاغية...الخ. ففي حين يذهب البعض – من منطلق بنيوي – إلى اعتبار كل ملفوظ، مهما كان حجمه، بل كل ما يدل على شيء، كالعلامات البصرية والإشارية، نصّا (2) يعبّر البعض الآخر عن حيرته أمام استعصاء تحديد المجالات النصية فيضع النصّ مقابل " اللاّنص " ويقول: " هنا لابد من الإشارة إلى أننا عندما نتكلّم عن النص فإننا نفترض عادة وجود اللاّنص. علينا إذن أن نبين الفرق بين النص واللاّنص. فمثلا هل نعتبر المكالمة الهاتفية نصاًّ؟ هل الحوار اليومي المتقطع نص؟ قد يقال بأن النص هو ما هو مكتوب. ولكن هل الإعلانات التي على واجهات المتاجر تعتبر نصّا؟ وما هو المصير الذي نخصصه للإعلان عن بيع سيّارة في جريدة ؟ "

ويفرغ المتسائل من تساؤلاته بحصر النص في منتوج العلامة اللسانية وفي ما اكتسب مدلولا ثقافيا من هذا المنتوج زيادة على مدلوله اللغوي. وبالتالي فـ" النص يكون نصّا حسب وجهة نظر ثقافة معينة..."(3).

هكذا يتسع مفهوم النص ليشمل كل نظام علامي " لغوي وغير لغوي " ويمكن أن يضيق ليقتصر على النظام العلامي المكتوب.

■النص يكون نصاً حسب وجهة نظر ثقافة معينة.

ومهما اختلفت زوايا النظر إلى النص وتعذرت الإحاطة الكاملة بمفهومه فإن دلالته اللغوية تظل تمثل قاعدة متينة لنهوض دلالته الاصطلاحية الحديثة. فمن الجذر ن ص ص كان النص، في المعاجم العربية، بمعنى الإظهار والكشف وبمعنى التنضيد والرّصف (4) أمّا في معاجم اللغات الأوربية فقد أفادت Texte معنى قريبا من ذلك، هو معنى النسيج، حتى أن صناعة النسيج عندهم سموها Textile فكانما هي وصناعة النص سواء (5). النص هنا وهناك، فعل إظهار المعنى وتشكيله وتجسيده، ولا يتسنى ذلك، على الوجه الأكمل، إلاّ بالكتابة.

II - من الإنشاد إلى الكتابة: خطوة نحو النصّ:

لئن كان البحث في نظرية النص وعلم النصّ ظاهرة حديثة فإن الإهتمام بالنص عبر الإهتمام بالقصيدة وصناعتها أمر تحقق للقدامى وخاصة منهم الشعراء الذين جاوزوا الخوض في أبنية الكلام (الشعر عامّة) إلى أبنية النص (القصيدة) فحققوا سبقا على النقاد (6).

ويعد أبو تمّام (ت 228 هـ؟) أحد زعماء هذا المذهب بل تذهب إلى أنّه كان اكثرهم انشغالا بالموضوع و أقربهم ملامسة لبعض الخصائص التي تجعل النصّ نصّا يشتغل وفق القوانين المكتشفة حديثا إذ اعتمد في تحديد أدبيّته مقاييس داخليّة نابعة من النص مجاوزا المقاييس الخارجية التي كانت غالبة قبل عصره (7). وليس هاجسنا إلباس الرجل لبوس النظريات الوافدة وإسقاط وعي الحاضر على وعي الماضي وإنّما نحن ننطلق من استنطاق المدونّة الشعريّة التمامية بعد أن لفتت انتباهنا فيها، خلال فحصها، ظاهرة تكاد تميّزه بين أضرابه، مدارها النصّ، فأردنا معالجتها وتلمّس نقاط التقائها ببعض المفاهيم الحديثة، فقصدنا هو الوقوف على تلك العناصر التي يؤلف مجموعها مفهوما للنصّ، خاصّة وأن البحث انصرف حتى الآن إلى استنطاق فكر النقّاد دون الشعراء ، وما عثرنا عليه من شديد اهتمام الطائي بصناعة النصّ هو الذي جعلنا نعدّه نصّاصا.

وقد جاءت رؤيته مبثوثة في شعره النقدي الذي استغرق 45، 8 % من الديوان (8). ولئن كانت ظاهرة الشعر على الشعر قديمة فإننا لم نعرف بين شعراء العربية القدامى والمحدثين من أدمن إدمان الطائي عليها وجعل من حرفة النصّ مجمع الحرف ومن فتنة القول أم الفتن، وتحسّس بالتالي أسرار فعل النص الشعري وسيره وبقائه. وأول مظاهر احتفال النّصاص بنصّه التفاته إلى دنيا الحرف، وقد باشر بعضها صغيرا (الحياكة) يستعير منها مادّة التّمثيل والتصوير. ولعلّ ألصق تلك الصناعة بالنص وأظهرها تشكيلا له صناعةُ الكتابة. فالنص بما هو إظهار وتنضيد يجد ترجمته الحسيّة الأكمل في هيئته المرئية التي احتفى بها أبو تمّام موضوعا من مواضيع الوصف، وجزءاً من جمالية القصيدة، وقد طوّر الشعر الحديث هذا الجانب حتى غدونا نتلقّى شعرا " بصريّا " فضلا عن الدراسات التي باتت تُعنى بالتشكيل البصري للنص الشعري. وجه الطائي عنايته إلى وصف المظهر الخطّي فنوّه ببهاء القصائد التي كانت ترد عليه من بعض أصدقائه تنويها دل على مكانة صورها النصيّة عنده بما هي كلام احتاج دواة وقلما واصابع كي يستوي على وجه القرطاس ويؤدي الأداء الأمثل وظيفة الإبانة والإمتاع إذ يجلو ما في الصدّور ويحلو في العيون، وخاصّة إذا كان المقصّدون كتّابا ويرتجي أبو تمّام بياض أيديهم، فيناشد أحدهم أن يتوسط له (9) قائلا:

فاجل القذى عن مقلتيّ بأسطر ... يكشفن عن كربات بال بالي

سود يبّيضن الوجوه بمصطفى ... تلك النوادر منك والامثال

واحثث انامك السوابغ بينها ... حتى تجول هناك كلّ مجال

في بطن قرطاس رخيص ضمّنت ... أحشاؤه درر الكلام الغالي(3/62-63)

إنّ " درر الكلام العالي " لا تكتمل نفاستها إلا بما ينصّها ويجلوها، أي بتلك الكتابة التي تحتاج كاتبا جوادا.

وفي السياق نفسه، والمخاطبُ يجمع مرة أخرى بين صناعتي المنثور والمنظوم (10) يدور المعنى على الكتابة والتّيار الممتدّ من فكر الكاتب إلى قلمه سيّد أدوات النص والذي لا مثيل له في إجلاء المعاني وتزيين موكبها العرائسي:

■مهما اختلفت زوايا النظر إلى النص وتعذّرت الإحاطة الكاملة بمفهومه فإن دلالته اللغوية تظل تمثل قاعدة متينة لنهوض دلالته الاصطلاحية الحديثة.

أما المعاني فهي أبكار إذا نُصّتْ .. (3 / 330)

ويعاود الطائي موضوع التّزويق الخطي ويستوقفه فائض الحسن الذي تضيفه الكتابة المنمّقة على المكتوب، فضلا عن الإبانة:

وإذا رسوم في كتابك لم تدع   شكا لنظار ولا متفكرّ

شكل ونقط لا يخيل كأنه الـ   خيلان لاحت بين تلك الأسطر

ويريك ما التبست عليك وجوهه   حتى يعاينه بأحسن منظر (4 / 516)

ويصور غناء الخط وبهاء اللفظ، وخطر المعنى، في كتاب ورد عليه، ويستعير من عالم المصوغ ما به يؤدي دلالة الزّين والقِيَم معا (11)

وضَمّنَ صدرّه مالم تضمنْ   صدور الغانيات من الحليّ

فكائنْ فيه من معنى خطير   وكائنْ فيه من لفظٍ بهيّ (2 / 355)

ويتضافر البعدان، المسموع والمرئي، لتحقيق ما يُرتاح إليه:

كتبتَ به بلا لفظ غريب   على أذن ولا خط قميّ (2 / 356)

بل إن القصيدة، من حلاوتها في العين والأذن، " عروس عليها حليها يتكسّر " (2 / 217).

ولعل جسر التلاقي بين الكتابة وصناعة أخرى هي الحياكة، يمثّله عند نصّاصنا " التحبير " حيث معنى الخطّ المزوّق والحوك المنمّق، وحيث الجذع واحد بين الحبر ، مادة كتابة، والحبير ، ثوبا موشّى (1 / 109). فصناعة النص كصناعة النسيج، وإن اختلفت موادّ الصناعتين فإنّ بين الخط والخيط خيطًا من التشابه. وقد انتبه أبو تمّام إلى هذه الفكرة وحفل شعره على الشعر بمظاهر استعارة النسيج، لحمتُه وسداه الكلام.

ولكي تجود هذه الصناعة وتقع موقع الإحكام تحتاج من بين الصّنّاع صانعا صناعًا أو " صنعَ اللسان " (3 / 330) نظيرَ أبي تمام.

نسيج النص ونسيج الثوب يحتكمان إلى نظام. وإذا كانت اللسانيات ومناهج الدراسة الأدبية الحديثة قد طورّت فكرة اللغة نظاما والنص نظاما فإنّ حبيب بن أوس الطائي كان أحد القدامى الذين وعوا – على ما بين القصدين من مسافة – فكرة النظام وأهميته باعتباره قوام صناعة الكلام ، وعدّ قصيدته ، مفاخرا، " نظام امرئ حاذق بالنظام " (3 / 288) وعدّها لؤلؤا " نظامه معقود " (1 / 149).

النص التمامي، فيما يزعم صاحبه، نظام يفوق نظام اللغة ونظام النظم معا إذ يجاوز اللغة المضبوطة بالمعجم، والنظم المحكوم بالعروض، ويُضحي نظام صاحبه، لغةً فوق سائر اللغات (12).

ثم ما ينفكّ حبيب يرابط على معنى الإتقان والتجويد بالمتّح من معين الحرف والصنائع فإذا القصيدة " قلادة " (3 / 330).

وإذا هي إلى ذلك:

■كان أبو تمام أكثر الشعراء انشغالاً بالموضوع وأقربهم ملامسة لبعض الخصائص التي تجعل النص نصاً.

حذيت حذاءَ الحضرميّة ارهفت ... واجادها التحضير والتلسين

أحذاكها صنعُ اللسان ... (3 / 330) : مسرودة مقدودة من نفيس المعدن وثمين الجلد والخيط، لكنّ الأنفس والأثمن هو الصورة المتولّدة عن جهد الصانع، أو قل هو " النظام ... فريدا " (1 / 425).

فسواء أنظرت إلى النص من زاوية معنى الرّفع والكشف أو النسج والرصف، أو الاكتفاء الذاتي، فإنّك واجد الرجل، وهو يخبر عن قصيدته، يكرس ذلك تكريس الفاهم انّ الشعر نظام فوق العادة، وأن النص بنية – مثلما نقول اليوم – تملك قوانين اشتغالها الخاصة، ويجتهد بانيها في إحكام بنائها لمضاعفة إنتاجيتها.

ولعلّ أطرف ما في وظيفة الطائي تصّاصا اضطلاعه بنصّ قصيدته واجلائها على نحو ما تنصّ العروس وتجلى، و " القصّدة من النساء : العظيمة الهامة التي لا يراها احد إلاّ أعجبته " (13). يفعل المقصّد ما يفعل لأن قصائده / بناته يريد لهنّ مهورا غالية وزفات لم تقع.

ولولا ذلك النصّ ما جاد النصّ وراق. ماراق البصر ليتنزّه ويتأمل. فجياد النصوص منتزهات:

تتزيّد الأبصار فيها فسحة ... وتأملا بعناية القوّام (3 / 282).

وبإتقان الصنعة يغتني النص لكنها صنعة خفيفة، لمسة فنّان شبيهة بذلك البياض الخاطف على جبين الفرس المسمى غرّة لعلها تقع وسطا بين " حسن الحضارة " وهو " مجلوب بتطرية " و " حسن البداوة " وهو " غير مجلوب " إذا استعرنا عبارة أبي الطيب.

وقد عبّر أبو تمام عن ذلك بقوله، يقصد قصائده:

إنّ الجياد إذا علتها صنعة ... راقت ذوي الألباب والأفهام (282/111)

واكثر من استخدام " الغرّة " و " الغرّ " و" الغرر " في تسميتها ونعتها.

وبإتقان الصنعة يقوى النص على مغالبة الهرم الذي يصيب الأدب الصغير . بل إن القصيدة، من جودة صنعتها، مثل الخمرة النواسية: تقدُم وتهرم فتجدّ وتجود :

ويزيدها مرّ الليالي جدّة ... وتقادم الأيام حسن شباب (1 / 96)

والتخيل يمنحها طاقة تخييل هائلة. فمتى كان " الثناء المنخلّ " فإنك:

تخال به بردا عليك محبّرا ... وتحسبه عقدا عليك مفصّلا (3/ 109)

فكأن الطائيّ يريد القول إن شعريّة الكلام من غرابة المصنع لا من صحّة المرجع، فجاءت قصيدته / رقيته " تشفي الجوى وهو لاعج " و " تبعث أشجان الفتى وهو ذاهل " (3 / 13) وإذ يمارس النص التمّامي غوايته فإنّ جماله يغني عن جمال الحقيقة بل لعلّه يضحي هو الحقيقة:

يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة ... ويقضي بما يقضي به وهو ظالم (179/3)

■ظاهرة الشعر على الشعر قديمة ولكننا لم نعرف بين شعراء العربية القدامى والمحدثين من أدمن إدمان الطائي عليها.

فقد قيل لبعض الفلاسفة: إن فلانا يكذب في شعره فقال:

يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء (14) وعليه فكأنّ الطائي يريد القول ثانية إن النص يخلق واقعه بأدواته الداخليّة ودونما حاجة إلى نجدة خارجيّة، وهي الأفكار التي طوّرتها فيما بعد النزعات البنيويّة والنصانيّة وبلغت بها ذروة المغالاة.

يفارق الشعر على هذا النحو دائرة التصورّات الخرافية ليصبح أمر مأتيه موكولا إلى الإنسان ويديه بعد أن كان شيطان يوحي إليه. ومن ثمة باتت القصيدة " ابنة الفكر المهذّب في الدجىّ " (1 / 96). بما يعني ذلك من سهر على تدبيرها وإحكام صنعتها وحل "السحر الحلال " (482/4) محل السحر الحرام ونزع الشعر عن الجليل إلى الجميل (15).

<u>III- فتنة المرئي، فتنة المسموع:</u>

يحتل المسموع في تشكيل النصّ مكانة لا تقلّ عن التي يحتلها المرئي. ويحفل النصّاص بما ينبعث من قصيدته الحافلة من جمال المسموع، الناجم بدوره عن إغراب الصنعة. فقد وصف خلعة وهبها وقارن بين حسنها وحسن مديحه وقال يرجّح كفّه الثاني:

حسن هاتيك في العيون وهذا   حسنه في القلوب والاسماع (2 / 342)

ومن لطائف هذا الإغراب (16) أن الأذن تعشق قبل العين ، إذ يغني مغناه عن المرأى :

يغرّ يراها من يراها بسمعه   فيدنو إليها ذو الحجا وهو شاسع (583/3)

غرٍ عطرّها يغوي حاسة السمع لا حاسّة الشم " ومتلقيها " وهب صفات خارقة للمألوف تتيح له أن يستمتع، على النمط البودليري، بمعاناة تجربة التراسل بين الحواس " (17). فهنّ، قصائده " عبقات بالسمع ..." (4 / 309) هذا الذي صار يغني عن بقية الحواس، فإذا السامع، مبهورا:

يودّ ودادا أن أعضاء جسمه،   إذ أنشدت، شوقا إليها، مسامع (3/ 583)

وإذا المسموعة:

لئن غربتُها في الأرض بكرا   فقد جليت على سمع كفيّ (3 / 356)

إنها فتنة المسموع، بعد فتنة المرئي، تتحول بموجبها القصيدة، صنيعة الكيماوي الماهر (4 / 440) إلى حوق من الأنغام الاسرة، ويضاعف ذلك من طاقتها على السير والبقاء، ويزودها بالوقود الرفيع. فقد تحدث أبو تمام عن قصيدته " السيارة ":

وسيارةٍ في الارض ليس بنازح   على وخدها حزن سحيق ولا سهب

تذرّ ذرور الشمس في كل بلدة   وتمضي جموحا لايردّ لها غرب (1 / 204)

■أول مظاهر احتفال النصاص بنصه التفاته إلى دنيا الحرف وحياكته.

قصيدة تسير أو تطير، كما لو كانت محمولة على بساط الريح، لاسبيل إلى كبحها، تمتلك قوّة دفع وتوجيه داخلية تجعلها في غنى عن السائق:

وسيّاحة في الارض تنساق من غير سائق   وتنقاد في الافاق من غير قائد (2 / 77)

شبيهة بالمركبة الفضائية " تسير مسير الشمس " و " تقطع آفاق البلاد " (2 / 94) وتذهب " أبعد من خواطف البرق " (4 / 444). وإلى هذه الصفة، صفة الكوكب السيّار في الفضاء / المكان بحوزة " غرر " نصّاصنا قدرة فائقة على خرق الزمان، فقوافيه " هي البواقي على الدهر " (2 / 315) بقاء الكلام المنقور في الصخر (1 / 293).

IV - الفحولة: من الشاعر إلى النص:

أطلق الأوائل لقب الفحولة على الشعراء (18) واقترن ذلك عندهم بطور غلب فيه تحديد " الأدبية " من خارج النصّ، قبل أن يتقلّص هذا المنحى لفائدة تحديدها من داخل النصّ (19). وقدم الشعراء بحديثهم عن معاناة القصيد ما يعكس إدراكا مبكّرا لأسباب سيره وشروط بقائه الكامنة في ذاته اللغوية والبنيوية. وقدّم أبو تمّام ما يمكن أن يحملنا على الجزم بأنه كان أكلفهم بحديث النص فنّا جميلا وحرفة لسانية على إتقانها يتوقف ذيوع صيته. ودارس الظاهرة عند الطائي يكتشف أن الفحولة تنتقل، في المحصّلة الأخيرة، من الناصّ إلى المنصوص، ويجوز الحديث عندئذ، بدل الشاعر الفحل، عن نصّ فحل اكتسب من قوة الفعل، والسير والبقاء، ما لايتاح لبقية النصوص. وصار الخروج والفذاذة عيارا في تحديد فحولة النص الشعري، وهوالمعنى الذي حملته صفات المغرِب، والشارد، والأبد (20) والأبق، والعصيّ، ثمّ ونحن ننزع

نحو المدلول الاصطلاحي الحديث للكلمة، هو نص مفتوح على الزمان، دلالته " كأنما أَخذُها بالعين إغفاءُ .. رقت عن الماء ... وجفا عن شكلها الماءُ " على حدّ عبارة أبي نواس، ولعلّ ذلك هو مغزى قول الطائي أو قريباً منه في التنويه بشعره:

ساحرَ نظمِ سحر البياض من الألوان سائبه خبه خدعُه (2 / 349)

حيث اكتسى سحر صناعة اللسان شكلَ ما يأبى التشكّل ويصعب القبض عليه أو يستحيل، وهذا وحده كاف لتنزيل الرجل منزلة النصّاص " الماكر ". وقد ثار نقع الخصومة حول مذهبه في الإحالة (21) و " على حين كان النقاد ينادون بالوضوح في غطار ادبية المنطوق كان يعتمد " الغموض " أساسا ... في إطار أدبية المكتوب " (22) حتى عدّ رأسا في الشعر مبتدئا لمذهب " (23).

V - النصاص:

■وجه الطائي عنايته إلى وصف المظهر الخطّي فنوه ببهاء القصائد التي كانت ترد عليه تنويها دل على مكانة صورها النصية عنده.

وبعد، فنصّاص كقولك نسّاج ونقّاش، ونظّام، ونحّال، ونحّات، ووشّاء، وإلى غيره من صيغ الاحتراف. وقد ضمّت مدوّنة الطائي، لفظا ومعنى، مادلّ على وعيه فعل النّص باعتباره، أصلاً ، فعل كشف وإجلاء، ونسج وتنضيد، وعلى أنّ أبا تمّام ظل يجلو قصيدته التي استعار لها صورة العروس، ولكي يتمّ ذلك اتجه إلى ما به تلذّ وتغلو : الثوب والحَلْي. لكنه ادرك انّ قيمة هذا التّجهيز ليست في مظاهر الترف بقدر ماهي في ملامس الذوق، والفنّ: الهيئة والنظام. من هنا كان اهتمامه بجمالية المرئي والمسموع، والمتخيّل ينبثق منهما بغذّيه " سحر الإغراب " (24) وكانت تلك الأفكار المتّصلة بماهية الشعر والعملية الشعرية، والنص والحيوية النصية، وأسرار بقاء النصوص، وسيرها وانتشارها، فيما تقصر أعمار نصوص أخرى رغم نبل مقاصدها و صدق نوايا عامليها.

لم يكن أبو تمّام هو الوحيد الذي، من بين نقاد عصره وشعرائه، أتى هذه الأفكار، لكنّ طول وقوفه عليها ونزعته إلى استقصائها (والأستقصاء من معاني النص) أفرده ووقف به على تخوم نظرية النص، والبنية، والشعرية الحديثة.

لم نكن نريد القفز بالرجل فوق لحظته التاريخية والحدود الموضوعية لوعي عصره، بل أقصى مارمنا ملاحقةُ هذا التحسّس المبكّر لقضايا أصبحت الشغل الشاغل للنقد والتنظير ومناهج الدراسة الأدبية اليوم. لم نكن نروم توريطه في مغالاة النصانية القائلة ب "موت المؤلف" واستقلال النص وانغلاقه أو تسليمه لفوضى قرائية وتأويلية لا حدّ لها، بل قصدنا بيان دوره في تحسّس ما به يكون الشعر، ويكون النص، في تخليص الجميل من ربقة الجليل، والثقافي من أسر الخرافي.

إحالات

- اعتمدنا شرح الخطيب التبريزي (ت 512 هـ) لديوان أبي تمّام، في أربعة أجزاء، تحقيق محمد عبده عزام، نشرة دار المعارف - مصر 1951 .

1) الحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل - ندوة صناعة المعنى وتأويل النص - منشورات كلية الآداب منوبة - تونس 1992 - ص 448 - 449 .

2) الأزهر الزّنّاد: نسيج النص - المركز الثقافي العربي. بيروت 1993 ص 16 .

3) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة - دار الطليعة ط2 - بيروت - 1983 ص13 - 15 .

4) اللسان: مادة ن ص ص

5) الموسوعة العالمية Encyclopaedia Unviersalis- فصل نص -Texte

6) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي - سراس للنشر - تونس 1985 ص135 + ص 168 - 169 + ص 171 - 173 .

7) نفسه - ص 171 .

8) اقتطعنا هذه النسبة من مخصوص أبي تمام في الأطروحة التي نعدّ بعنوان " الشعر على الشعر عند القدامى إلى المتنبي ".

9) اختلفت المصادر في من يكون ورجّح بعضها أنه الحسن بن وهب. كان كاتبا لمحمد بن عبد الملك الزيات - ولي ديوان رسائل المعتصم - وكان شاعرا.

10) محمد بن عبد الملك الزيات (ت 233 هـ) كاتب وشاعر. دعاه المأمون للقيام بمهام الوزارة.

11) يمدح الحسن بن وهب.

12) يقول توفيق بكار: " الشعر من اللغة بلا ريب ولكنه نظام فوق نظامها، تعبير بالدرجة الثانية، كلام مخصوص ينطلق من الكلام العام ويتجاوزه " - في جدليات النص الأدبي - الدروس العمومية - دروس السنة الجامعية 1988 - 1989. منشورات كلية الآداب منوبة 1990ص .12.

13) اللسان: مادة ق ص د

14) أبو هلال العسكري: الصناعتين ط1 - القاهرة 1952 ص 173 .

15) عبده بدوي: أبو تمّام من خلال عصره - الثقافة ع 19 - أفريل 1995 ص .45

16) توقّف فهد عكام مطوّلا عند مادة غ ر ب ومشتقاتها في شعر أبي تمام الواصف لشعره - انظر فصله: سحر الإغراب - الموقف الأدبي - ع 149 - 150 - سبتمبر / أكتوبر .1983

■جسر التلاقي بين الكتابة وصناعة أخرى هي الحياكة، يمثله عند نصّاصنا " التحبير ".

17) نفسه - ص 32.

18) فحولة الشعراء للأصمعي (ت 213 هـ) _ طبقات فحول الشعراء للجمجي (232 هـ) ...إلخ

19) المرجع 6 - ص 5.

20) المرجع 16.

12) الأمدي- الموازنة - أورده شكري المبخوت: المعنى المحال في الشعر- علامات ج 5 م2 سبتمبر 1992 ص 36.

22) المرجع 6 - ص 173 .

32) الأمدي _ الموازنة - ص 4.

24) المرجع 16.

■■■

الخصائص الأسلوبية للنص التراثي
النص الحمادي نموذجاً

- محمد تحريشي-

مقدمة:

لعلّ أول سؤال يطرح، لماذا هذا التوجه نحو الأدب المغربي القديم؟ ولماذا هذه الخصوصية؟ التي قد تطرح إشكالات منهجية تعترض الباحث، أو الدارس لهذا الأدب، الذي ضاعت أغلب نصوصه، والتي وصل إلينا منها القليل القليل، مع صعوبة تحديد الحقل الأدبي في هذه الفترة الزمنية، وكذا الإجراء النقدي المختار للكشف عن الخصوصية الفنية والجمالية لهذه النصوص، فهل يكون التوجيه شمولياً؟ أو يختار مجالاً واحداً؟

إن الاعتماد على تفاعل هذين التوجهين كفيل بالوصول إلى نتائج مرضية ترتقي بهذه النصوص إلى مرتبة تليق بها، خاصة وأن الأدب المغربي أخذ مساراً تكوينياً خاصاً إلى حد بعيد، تشاكل فيه المحلي بالوافد سلماً أو قهراً، مما ولد أنماطاً تعبيرية ارتبط فيها الكتاب بالتقليد الفني العربي، وربطوا ذلك بواقعهم المعيش.

■لقد أنتجت الخصوصية التجربة الإبداعية في هذا العصر فأنتجت نصوصاً استطاعت الحفاظ على وجودها ضمن التراث.

ويبدو أن هذه الخصوصية أنضجت التجربة الإبداعية في هذا العصر ، فأنتجت نصوصاً، على أقليتها، استطاعت أن تحافظ على وجودها ضمن التراث الأدبي العربي، على الرغم من طابعها التسجيلي المرتبط بالأحداث السياسية والاجتماعية لدولة بني حماد فحافظت على الذاكرة الحمادية، وسجلت أهم الوقائع التي مرت بها هذه الدولة، فأوجدت لها قراء تسربهم التجربة الأدبية في الكشف عن غور هذه التجربة .

ومن النصوص النثرية المهمة في هذا العصر ، نص لأبي بكر بن القصيرة كتبه عن أبي الحسن علي بن يوسف بن تاشفين إلى صاحب قلعة حماد إجابة له عن رسالة بعث بها إليه. يقول ابن القصيرة:"وصل كتابك الذي أنفذته من وادي منى صادراً عن الوجهة التي استظهرت عليك بأضدادك، وأجحفت بطارفك وتلادك، وأخفقت فيها من مطلبك ومرادك، فوقفنا على

معانيه، وعرفنا المصرح به، والمشار إليه فيه، ووجدناك تجعل سيئك حسناً، ونكرك معروفاً، وخلافك صواباً بيّناً ، وتقضي لنفسك بفلج الخصام، توليه الحجة البالغة في صحيح الأحكام، ولم تتأول أنّ وراء كل حجة أدليت بها ما يدحضها ، وإزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها" "1"

يعد هذا النص من أرقى النصوص النثرية المغربية في العصر الحمادي لاشتماله على خصائص أسلوبية جمالية في حدود نظام لغوي خاص يكشف عن حسن تمكن الكاتب من ناصية اللغة، وتطويعها لخدمة متصوراته الذهنية، فكانت رسالته رداً منطقياً على رسالة صاحب القلعة، قرنت الحجة بالحجة، والبرهان بالبرهان؛ فكانت خطاباً اقناعياً يكشف عن قوة شخصية الكاتب، ووثوقه في نفسه. حيث انطلق من موقع قوة في مخاطبة صاحب القلعة، وكانت لغته لغة داحضة لكل مزاعم الرسالة الأولى.

خصائص النص الأسلوبية:

أ- ويبدو أن ابن القصيرة استفاد من الخصائص الأسلوبية للغة العربية، حيث استثمر الألفاظ المتقابلة والألفاظ المتشابكة في بناء لحمة النص وبنيته، وأوجد علاقة اسنادية بين هذه الألفاظ في سبيل تكوين الجهاز اللغوي لهذه الرسالة الذي ينهل من حقيقة هذه الألفاظ ومن مجازها في تناسب وتناسق يخدمان هذا الخطاب "فأقسام التقابل يمكن أن تندرج تحت مفهوم التناسب، حيث تتقابل وحدات معنوية مع وحدات معنوية أخرى نحو قوله تعالى:"فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً" فالضحك يتناسب مع البكاء، والقلة تناسب الكثرة" "2" .

إنّ هذا الصنيع يعمل على تحريك الدلالة وتحويلها مما يجعل للجهاز اللغوي قدرات تعبيرية، وآفاقاً واسعة للكشف عن المتصورات الذهنية عن طريق هذه الاستعمالات وابن القصيرة استعمل الألفاظ هذا الاستعمال، يقول، على سبيل المثال،... فوقفنا على معانيه، وعرفنا المصرح به، والمشار إليه فيه، ووجدناك تجعل سيئك حسناً، ونكرك معروفاً، وخلافك صواباً بيناً.." فوفق الكاتب في إيجاد تناسب بين الألفاظ المتقابلة كالتصريح والإشارة أو كالسيء والحسن، أو النكر والمعروف، أو الخلاف والصواب.

وعلى الرغم من تناقض هذه الألفاظ، إلا أنها في هذا النص قد استطاعت أن تتناسب وتتوافق في سبيل الكشف عما أراده الكاتب، وفي التأثير على المخاطب خلال تمكّنه من اللغة، فشكلّها كيف ما أراد، واستعمل الألفاظ استعمالاً متقابلاً مراعياً في ذلك قواعد اللغة التعبيرية؛ لأنّ المتكلم عندما يختار المادة اللغوية يقع بلا شك تحت تأثير النظام الخاص بلغته، والذي يأخذ بهذه الخاصية الأسلوبية سواء عند المتكلم أو عند السامع.

■بالرغم من تناقض الألفاظ فقد استطاعت أن تتناسب وتتوافق في سبيل الكشف عما أراده الكاتب.

وتؤدي هذه الخاصية إلى التوازن اللفظي والتوازن المعنوي للنص من خلال فواصلة المكونة له.

إنّ هذه الفواصل أدتْ إلى تكرار نمطي يأخذ صورة أكثر إيقاعاً، ويولد تناسباً صوتياً يساهم في الكشف عن الغرض من وضع الخطاب، وقد اشترط "البلاغيون أن تكون فواصل الاسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الاعجاز ، موقوفاً عليها بالسكون في حال الوقف والدرج؛ لأنّ الغرض معه هو التناسب بين القرائن أو المزاوجة بين النثر وذلك لا يتم إلا بالوقف والسكون" "3"
وعودة إلى ما ذكرنا من النص تؤكد هذا التكرار النمطي الذي جاء عن طريق تقابل الألفاظ ومعانيها، فالتصريح يقابل الإشارة، والإحسان يقابل الإساءة وهكذا.

ثم إنّ الفواصل المكوّنة للنّص اتسمت بخاصية الوقف والسكون سواء الفواصل الأولى التي انتهت بصوت الكاف ، أو الثانية التي انتهت بصوت الهاء ، ثم الفواصل الأخرى التي انتهت بالتنوين إلى آخر النص وبهذا جاء فصيحاً بعيداً عن التنافر والتماثل اللذين يؤديان إلى اللبس والغموض معتمداً على مبدأ التحالف الذي يحقق التناسب بين المعاني المتخالفة ويعطي الخطاب أبعاداً جمالية تحقق التواصل.

ب- لقد اختار الكاتب ألفاظه اختياراً موفقاً من حيث التقابل أو التشاكل في سبيل تزكية المعنى وتوضيحه وتوصيله إلى المخاطب. يقول ابن القصيرة، على سبيل المثال:" ولم تتأول أنّ وراء كل حجة أدليت بها ما يدحضها، وإزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها" فأسهم مثل هذا التشاكل والتجاور في تقوية القدرة الابحائية للنص؛ لأن التشاكل يقوم "على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجاً في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرارالمجسم في العبارة، بل إنه يتحقق ذهنياً من خلال تقدير المجاورة في الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها." "4"

لقد استعمل الكاتب ألفاظه استعمالاً إبداعياً يعتمد على مراوغة اللغة من خلال إعطاء هذه الألفاظ دلالات جديدة عن طريق تجاورها وتوزيعها داخل النص، فأفاد في تشاكل الجمل فيما بينها لتحقق التواصل من خلال العلائق الاسنادية التي أوجدها الكاتب؛ لأن اللفظ قد يحمل أكثر من دلالة لعدم ارتباطه بسياق واحد، وهو ههنا مرتبط بالسياق الذي أورده فيه ابن القصيرة.
ويكشف هذا العمل عن حسن تصرف في الأداء الفني للغة . " فالكلام يدور بين احتمالات ثلاثة هي خلو الذهن عن الحكم، أو

■الفواصل المكونة للنص اتسمت بخاصة الوقف والسكون ثم الفواصل التي انتهت بالتنوين بعيداً عن التنافر والتماثل.

التردد في قبوله، وإنكاره كليةً، والصياغة تأخذ خواصها التركيبية في كل حالة باستخدام الأدوات اللغوية التي تقدم الكلام خالياً من التوكيد أو مؤكداً مراعاة لمقتضى الحال" "5".

ويبدو أن هذا النص لا يتماشى والاحتمال الأول، بينما يتردد بين الاحتمالين الثاني والثالث، فالمتخاطبان على علم بحال الخطاب، وهناك تردد في قبول الحكم أو إنكاره كليةً، ولهذا عمد ابن القصيرة إلى إقناع المخاطب، ونقله من حال التردد إلى حال القبول والانصياع، نقله من اليقين فيما يزعم إلى الشك فيه والتحول عنه إلى يقين المخاطب، فجاءت الرسالة رداً منطقياً على رسالة صاحب القلعة في أسلوب متين، وفي سجع جميل، وبألفاظ منتقاة فصيحة محققاً لشروط الصناعة اللفظية التي اشترطها ابن الأثير "6" وهي:

1- اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك حكم اللآلي المبددة، فإنها تتخير وتنتقى قبل النظم.

2- نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها، لئلا يجيء الكلام قلقاً نافراً عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها.

3- الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يجعل إكليلاً على الرأس، وتارة يجعل قلادةً في العنق، وتراة يجعل شنفاً في الأذن، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه.

ج- ولعلّ من جماليات هذا النص، حسن استعماله الضمائر، والتحول من ضمير المخاطب إلى ضمير الغيبة ثم العودة إلى ضمير المخاطب ثانية، وهكذا دواليك. فقد انتهت الفواصل الأولى من هذه الرسالة بضمير الكاف الذي يستعمل للدلالة على المخاطب، يقول ابن القصيرة "وصل كتابك الذي انفذته من وادي منى صادراً عن الوجهة التي استظهرت عليك بأضدادك، وأجحفت بطارفك وتلادك، وأخفقت فيها من مطلبك ومرادك". وهذا لأنّ الكاتب أراد أن يستحضر المخاطب ويواجهه مباشرة لشد انتباهه وتشويقه ليكون أكثر جدية في استقبال الرسالة وتتبع مضمونها، وإعطائها القيمة والاهتمام الذين تحتاجهما. ثم انتقل إلى الضمير الغائب في الفواصل التالية "..فوقفنا على معانيه، وعرفنا المصرح به، والمشار إليه فيه". ليوجه الحديث عن الرسالة الأولى، وهذا نوع من الالتفات."والالتفات نقل الكلام من حالة المتكلم أو المخاطب أو الغيبة إلى حالة أخرى" "7".وقد أراد الكاتب أن يلفت النظر إلى الرسالة، موضوع الحديث، التي أراد الردّ عليها.

وليكشف عن أن استقبالها تم بطريقة جيدة وحسنة، فقد فهمت كل معانيها الظاهرة والخفية، الحقيقية والمجازية. وبعد هذا عاد الكاتب إلى كاف المخاطب حيث يقول:"ووجدناك تجعل سيئك حسناً، ونكرك معروفاً، وخلافك صواباً بيّناً، وتقضي لنفسك بفلج الخصام توليه الحجة البالغة في صحيح الأحكام" وتحمل هذه النقلة خصوصية أسلوبية؛ ذلك أنّه أراد أن يخص المخاطب ثانية بالحديث ويوجه الكلام إليه ليكون ذلك أكثر إقناعاً وتوجيهاً لهذا المخاطب، وليضعف عنده قوة الحجة والبرهان، ليسفّه من أمره وشأن رسالته. وجمع في الفواصل التالية بين الضميرين، يقول "ولم تتأول أنّ وراء كل حجة أدليت بها ما يدحضها، وإزاء كل دعوة أبرمتها ما ينقضها" لينقل الحديث إلى مستوى آخر لتقوية الخطاب ليكون أكثر إقناعاً وبذلك يؤدي وظيفته.

الهوامش:

1. أبو نصر الفتح بن خاقان 1320هـ قلائد العيان في محاسن الأعيان 49 مطبعة التقدم العلمية، القاهرة.
2. محمد عبد المطلب 1984، البلاغة والأسلوبية 217 الهيئة المصرية للكتاب.
3. المرجع نفسه 218
4. البلاغة والأسلوبية-225
5. المرجع نفسه 192
6. ابن الأثير، المثل السائر، 210:1 تح، أحمد الحوفي، بدوي طبانة ط1 نهضة مصر.
7. محمد العبد 1989 اللغة والإبداع الأدبي 15ط1 دار الفكر للدراسات ، القاهرة.

■■■

* في الذكرى الخامسة والعشرين لرحيله:

((مسرح علي أحمد باكثير)) *

•علي الفقيه •

في زاويته الأسبوعية "قراءات في الأدب والفن" التي يكتبها الدكتور عبد العزيز المقالح في جريدة 26 سبتمبر اليمنية عدد 630 تاريخ 15 تشرين الثاني 1994 م كتب يقول: ليس غريباً أن تمر الذكرى الخامسة والعشرون لوفاة أديب اليمن الكبير الأستاذ علي أحمد باكثير ونحن جميعاً في شغل عنه وعن الأدب بما نصطنعه لأنفسنا ولأهلنا من مشكلات .ومرور ربع قرن على وفاة أديب في حجم الراحل الكبير كانت كافية لتجعل الأدباء في بلادنا منذ عام على الأقل في حالة استعداد واستنفارلتغطية هذه المناسبة بالدراسات والمهرجانات للتعريف بالأديب الكبير الذي هو في غنى عن كل تعريف.

ومن حسن حظ الأدباء الكبار في الوطن العربي أنهم لم يعودوا محل اهتمام الأقطار التي ينتمون إليها، وإنما هم وآثارهم محل إهتمام عام عربياً وإسلامياً وعالمياً كما هو الحال مع أديبنا الكبير الذي كسر حواجز الإقليمية وأصبح إنتماؤه للوطن العربي بمختلف أقطاره أيضاً ومن هنا إذا كانت ذكراه في بلاده قد تعرضت للإهمال فقد قيض الله من يحييها في أكثر من قطر عربي.

■من حسن حظ الأدباء الكبار في الوطن العربي أنهم لم يعودوا محل اهتمام الأقطار التي ينتمون إليها.

نظم باكثير أول قصيدة عندما كان في سن الثالثة عشرة أما المراحل الشعرية فقد كانت " 1" منطقة حضر موت " 2" إندونيسيا "3" عدن "4" الحجاز "5" مصر .وبالنسبة لمسرحيات باكثير القصيرة السياسية والاسلامية فهي تزيد عن 120 مسرحية، فالمسرح السياسي ما كان ينتشر في جريدة "الدعوة" وأما المسرح الاسلامي فهو عبارة عن قصص من التراث الإسلامي.. لقد تأثر باكثير بمسرح توفيق الحكيم كما حدث على سبيل المثال في مسرحية شهرزاد، وأريس.. ومأساة أوديب التي تأثرت مع إختلاف الأهداف "إيزيس" و"شهرزاد"و"أوديب ملكاً" لتوفيق الحكيم فضلاً عن إتجاه مسرح باكثير نحو المسرح الذهني، وإن كان باكثير قد أغفل في كتابه "فن المسرحية" الاشارة إلى الحكيم وإلى مسرحه إغفالاً تاماً وحاول أن يرجع معرفته بالمسرح وبعناصره الفنية إلى دراساته وقراءاته للمسرح الأوروبي القديم والحديث وأن يظهر في موقف الند لتوفيق الحكيم وإذا كان أغلب ما كتبه باكثير من مسرحيات ذا صفة تاريخية أو حديثة قد ضلت طريقها نحو المسرح والجمهور فإن لذلك عنده تفسيراً آخر غير الذهنية وخصوصية الرؤية وهو الاهمال مما جعله ينشرأعماله الأدبية كنصوص أدبية دون النظر إلى إخراجها على المسرح. كتب باكثير مسرحية "الزعيم الأوحد" وذلك بطلب من المؤتمر القومي للثقافة والفنون الذي عقد في دار الأوبرا في القاهرة في أواسط أبريل 1959

لمواجهة الخطر الشعوبي.. المسرحية تتحدث عن الزعيم الأوحد في عالم العرب، لكن المقصود في المسرحية، هو عبد الكريم قاسم، هذه المسرحية يمكن أن يطلق عليها اسم مسرحيات المناسبات.. بدأ باكثير أولى محاولاته المسرحية الجادة والجديدة منطلقاً من نفس الموقع وأعني المسرحية

الشعرية "إخناتون" نفرتيتي، ثم أتبعها بالمسرحية النثرية "الفرعون الموعود" في سلسلة من مسرحياته التأريخية التي حاولت أن تمسح تأريخ الوطن العربي بأكمله، وذلك في محاولة للرد على الدعوات الاقليمية التي نشأت من خلال التمييز الجزئي ببعض المراحل التأريخية أن تقيم كياناً قومياً معاصراً يشذ عن الكيان العربي الواحد ويفتت وحدة الوطن الكبير.

يقول باكثير في كتابه "فن المسرحية" وتحت عنوان المسرحية والقومية العربية، إن القومية العربية بمفهومها الحديث ما بدأت تظهر في أقلام الكتاب العرب وفي قصائد شعرائهم بصورة واضحة إلا منذ الحرب العظمى الأولى عندما أحس العرب بثقل وطأة الحكم التركي الذي كان يسيطر على معظم بلادهم وبخاصة منذ ظهرت في الأتراك تلك النزعة العنصرية الداعية إلى الجامعة الطورانية والراميه فيما ترمي إليه إلى تتريك العناصر الخاضعة للدولة العثمانية ومنها العنصر العربي، وما يقتضيه ذلك من القضاء على كيان العرب ولغتهم وآدابهم فكان ذلك سبباً لانحياز العرب إلى معسكر الحلفاء المناهض للمعسكر المنسوبة إليه تركيا بمقتضى وعود قطعتها لهم بريطانيا وحلفاؤها أن تظل البلاد العربية على إستقلالها وحريتها بعد الحرب، ولكن الحلفاء أخلوا بمواثيقهم فأقتسموا الشام والعراق وليبيا فيما بينهم وبقيت القومية العربية حلماً يتغنى به الشعراء وتجري به أقلام الكتاب من ذلك الوقت حتى أتاح الله لها من أحال هذا الحلم إلى حقيقة واقعة في شخص الرئيس جمال عبد الناصر، ويتابع القول: وقد تأثرت بهذه الروح فيما تأثرت به من قراءاتي الأولى للشعر العربي المعاصر في مصر والعراق والشام منذ كنت يافعاً في حضرموت ثم نمت هذه الروح عندي بعد الرحلات التي قمت بها في أطراف اليمن وربوع الحجاز إلى أن إستقربي المقام في مصر فكان ذلك يظهر في الشعر الذي كنت أنظمه والذي لا صلة له البتة بالقومية العربية ولكن الواقع أنني اخترته بدافع إيماني بها، ذلك أنني حين قدمت إلى مصر في غضون سنة 1934م كانت لا تزال هناك بقايا من روح الدعوة الاقليمية التي روج لها الاستعمار ليقطع بها أوصال الأمة العربية ويفرقها "شيعاً" وكان بعض الكتاب المتحمسين للقومية العربية ينعون على مصر اعتزازها بتأريخها الفرعوني القديم، ويودون لو تكفر بتلك الأمجاد الفرعونية وتكتفي بأمجادها العربية، لكن هذه الطريقة لم تعجبني ولم أقتنع بها فيما بيني وبين نفسي، فمن الشطط إن لم يكن من المحال أن تحمل مصر على تناسي أو تجاهل حضارتها القديمة التي أذهلت العالم، والتي صارت تراثاً إنسانياً مشتركاً يعنى به العلماء من جميع الشعوب ويدرس في كل جامعات العالم، فلم لا يعترف العرب بهذه الحضارة، ولم لا يعتزون بها وقد نبتت في قديم هذا الشرق العربي فهم أولى بذلك من غيرهم؟

■إن القومية العربية بمفهومها الحديث لم تظهر على أقلام الكتاب إلا منذ الحرب الكونية الأولى.

وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارات السبئية أو المعينية في اليمن؟ لعل بعض الكلام قد سقط من هنا أليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين الذين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأمجاد التأريخية القديمة إلى رصيد مجد الأمة العربية، وارثة هذه الحضارات كلها ووارثة الأرض التي نبتت فيها هذه الحضارات... ومن هذا المنطلق الذي يعتبر كل تواريخ الأقطار العربية تأريخاً مشتركاً، ويرى في كل خاص من تأريخ أي قطر عربي تأريخاً عاماً وشاملاً حدد باكثير ووعى علاقته بالتأريخ وكتب وفقاً لذلك الوعي مسرحياته التأريخية، ولم يستغرقه الحدث كما وقع في الماضي بمقدار ما أفاد منه نظرة نقدية تأملية للحاضر ويمكن قراءة ذلك في مسرحه الفرعوني وفي مسرحية "الفرعون" على وجه الخصوص فهذا الفرعون الموعود قد جاء كي يخلص مصر من فساد فرعونها الظالم العابث .وقد استلهم باكثير أحداث مسرحيته هذه من التراث الأدبي الفرعوني . حيث أثبت في مقدمتها النص التأريخي نقلاً عن كتاب "ومن أدب الفراعنة" ويتألف النص التأريخي من أسطورة وجدت مكتوبة بالهيروغليفية؟ على "مدرج بردي"

وعنوانه "الشقيقان" ويحكي قصة أخوين من مصر القديمة، كان الأكبر يعيش في منزله مع زوجته لا يمارس العمل سوى في أيام الحرث والحصاد وكان الشقيق الأصغر الذي نشأ في رعاية أخيه وكأنه إبنه يقوم بكل المهام الضرورية وغير الضرورية بما في ذلك إعداد الخبز، وقد فتنت الزوجة بالأخ الأصغر وحاولت أن تدفع به إلى خيانة أخيه معها فرفض أن يقترف الإثم وعندما تيقنت

أنه لن يرتكب الجريمة التي تدعو إلى إرتكابها شكته إلى أخيه الأكبر، بأنه راودها عن نفسها، خاف الفتى من أن يتسرع أخوه في الغضب عليه وهاجر من مصر إلى السند إلى حين يكتشف الأخ براءته وخيانة الزوجة وبعد حوادث إسطورية غريبة تأكدت براءة الشقيق الأصغر وعاد ليكون فرعوناً أو ملكاً على مصر.

تلك هي أحداث الأسطورة التأريخية التي نسج باكثير من أحداثها مسرحية "الفرعون الموعود" الوقائع لم تتغير كثيراً حتى الخوارق الاسطورية ظلت قائمة في المسرحية مع تعديل طفيف وإضافات لا تؤثر في الجوهر، ولا تفضح الواقع التأريخي المعادل فضحاً مباشراً أو كاملاً، فقد هدفت المسرحية من خلال وصف الفساد القائم في قصر فرعون مصر القديم، إلى تعرية فساد قصر "فاروق" فرعون مصر الحديث، وتمكن من أن يدمغ القصر وصاحبه بالفسق ومن أن يحلم لمصر بميلاد حاكم صالح يعدل بين الرعايا ويتحول قصره إلى مقر سياسة البلاد لا أن يستمر ماخوراً لجميع الوصيفات أو اغتصاب الجميلات من نساء عاريات، وكالعادة لم تجد المسرحية طريقها إلى خشبة المسرح، وما كان لأي مسرح أن يقبل بها حتى لا يثير عداء الملك وحاشيته بما سوف يكشف التمثيل من إسقاط واضح الدلالة لما هو فعلاً يمارس داخل قصر فاروق.

■المهم في الأحداث التاريخية المستقاة أو المستلهمة في الأعمال المسرحية أنها ليست الأحداث ذاتها بل ما توحي به وما تخلفه في الأذهان.

ومن المعروف أن المهم في الأحداث التأريخية المستقاة، أو المستلهمة في الأعمال المسرحية ليس الأحداث ذاتها بل ما توحي به وما تخلفه في الأذهان من رؤية جديدة لأحداث مماثلة في الواقع.

والكاتب المسرحي لا يقدم هذه الأحداث بالطبع، ولا يعرضها كما يفعل المؤرخ أو لا يقصد إلى دراستها أو تحليلها وإنما إلى إسترجاع مناخها الحضاري والفكري والخروج بمنظور يساعد على تفجير التناقض في ذهن المشاهد ومحاولة فتح آفاق جديدة في حياته وإلى اتخاذ موقف مغاير من أحداث اليوم والأمس.. ومسرح باكثير التأريخي لا يخلو من هذا المعنى ومن المزج في الرؤية المعنوية بين الحاضر والماضي وربما كانت مسرحية "أبودلامة" وهي أقل المسرحيات التأريخية قدرة على تجاوز الماضي إلى الحاضر مع ذلك المهرج المضحك والمعروف للعامة قبل الخاصة بما روي عنه من أحاديث وما روي عنه من نوادر جعله في مواقف بعينها من المسرحية يقوم بدور المعارض للخليفة المهدي، وإذا كانت المعارضة قد اتسمت في بعض المواقف بقدر من الدعابة والمرح إلا أنها في بعض المواقف قد اتخذت الطابع الجاد والتحريض كما هو الأمر في موضوع الخوارج.. فقد استطاع "أبو دلامة" أن يشكك الجنود في حرب الخوارج، وأن يضع الخليفة في حرب باظهاره مشغولاً وشاغلاً بحرب فئة من المسلمين لا ذنب لهم إلا معارضة الخليفة.

في أوائل عام 1963م عرضت لباكثير مسرحية "جلفدان هانم" هذه المسرحية عكست شذوذ الواقع الأدبي الذي كان ينخر سراً في الحياة الأدبية في مصر، ويتمثل في ظاهرة الأدباء الفقراء الذين لا يملكون غير الأدب وفي الظاهرة هواة الأدب الأغنياء الذين يملكون كلّ شيء إلا الأدب. ويعتقد أن مسرحية "جلفدان هانم" تعبيراً عن تجربة عاشها باكثير نفسه حيث تعرض كغيره من الأدباء للابتزاز، وكتب عدداً من القصائد وربما عدداً من المسرحيات بطلب من بعض ذوي النفوذ الأدبي والمالي ليشتري بها رضاهم تارة وعطفهم المالي تارة أخرى.

■مسرحية "جلفدان هانم" عكست شذوذ الواقع الأدبي الذي كان ينخر سراً في الحياة الأدبية في مصر.

يمكن القول أن نجاح المسرحية ترك في نفس باكثير ألماً عميقاً وحسرة دفينة فقد ثبت أن في إمكانه أن يغدو محور الإهتمام في مجال المسرح لو هبط به عن مستواه الرفيع لما كان ذلك النجاح يجعله يتراجع عما قر في نفسه من مفهوم خاص بالمسرح ولغته سواء من ناحية الحوار أو مع أساليب التعبير بعامة، ومن يشاهد مسرحية "جلفدان هانم" على المسرح أو يقرؤها مع قرينتها في المستوى الفني "حبل الغسيل" لابد أن يشارك المؤلف حسرته على اضطراره أو اضطرار أي كاتب أن يحتال لكي يصل إلى الجمهور وتتمكن نصوص المسرحية من الوصول إلى خشبة المسرح ولابد أن باكثير لكي يصل بمسرحية "جلفدان هانم" إلى المسرح قد تنكر لمعنى من المعاني التي نادى بها وجادل عنها في كتابه "فن المسرحية" وفي مقدمتها تلك المعاني المرتبطة بلغة المسرح وبواقعية العمل الفني عموماً وواقعية المسرحية عل وجه الخصوص وهذا الجانب من ذلك الجدل العنيف الذي جعل من

باكثير ومن مسرحه التأريخي والاجتماعي علامة متميزة وسط المسرح المصري الغارق بين الذهنية والسطحية وبين سيطرة الجانب الأدبي وسيطرة جانب التسلية ومؤثرات التبسيط.. وهذه المعاني والأفكار التي آمن بها باكثير والتزم بها طوال الفترة غير المحددة التي كتبت هموم العصر في مسرح باكثير.

إن باكثير لم يتوقف عند المسرحيتين الكوميديتين "جلفدان هانم" و"حبل الغسيل" بل كتب عدداً غير قليل من المسرحيات السياسية والاجتماعية التي تتناول شتى أبعاد الحياة المعاصرة، وفيها يعبر باكثير عن رؤيته لكثير من أهم قضايا عصره في حدود الزمان العربي والمكان العربي وهي مسرحيات جنى عليها جمال الأسلوب ورقة البيان وسلامة الأداء والتركيب اللغوي الذي يصل أحياناً إلى درجة رفيعة من الشاعرية وتتجلى الجناية في طبيعة المسرح كما يفهمها المخرجون والمشرفون على المسارح العربية، هذا ومن بين أهم مسرحياته المعاصرة مسرحية "شيلوك الجديد" وهي عن القضية الفلسطينية وقد كتبها قبل ثلاثة أعوام من النكبة ثم" شعب الله المختار" و "إله اسرائيل " وكلتاهما عن القضية ذاتها مع إختلاف في مصادر الاستلهام ثم مسرحية "مسمار جحا" وهي تدور حول وجود الاحتلال البريطاني في قناة السويس بعد الاستقلال الصوري الذي حققته مصر، وهناك عدد آخر من المسرحيات المعاصرة منها "الدكتور حازم" وإمبراطورية في المزاد "والدنيا فوضى" و" قطط وفيران" .

وهكذا يتضح لنا أن باكثير قد إهتم بعصره كثيراً كما اهتم بالتأريخ أكثر وكان ذلك الإهتمام ينطلق من إهتمامه بمعاصريه فالانسان لا يخرج من فراغ الكون ولا يأتي إلى الحياة المعاصرة منقطع الجذور منبت الأصول وقد حاول بعض النقاد–لأسباب غير أدبية وغير فنية– أن يستدلوا على رفض باكثير للعصر ، من خلال هذا الاهتمام والانجذاب نحو التأريخ واعتذر نقاد آخرون عن الاشارة إليه والاهتمام بكتاباته بحجة أنه قد هرب من حقائق عصره إلى مناطق عصره إلى الماضي. إن اللحظة المهمة تتعلق بموضوعات مسرح باكثير المعاصر وكيف اهتدى إلى أفكارها الرئيسية.. فإذا كان واضحاً بالنسبة لأفكار مسرحه التأريخي أنه قد استوحاها واستلهمها من وقائع التأريخ وأحداثه فلابد أن تتبين لنا المصادر الحديثة التي استوحى منها أفكار مسرحياته المعاصرة وهل تعود هذه الأفكار إلى قراءاته وما تتركه تلك القراءات في نفسه من تجارب وأفكار ، ولا شك أن العدد القليل من هذه المسرحيات هو الذي استمد فكرته الأساسية من الحياة اليومية ومن العلاقات الاجتماعية كمسرحيتي "جلفدان هانم" و"حبل الغسيل" أما بقية هذه المسرحيات فقد استوحى أفكارها الرئيسية من قراءاته المرتبطة بمعاناته الفكرية والنفسية.

المسرح الشعري لباكثير:

يعد علي أحمد باكثير من رواد المسرح الشعري في اليمن، وأديباً متعدد الجوانب كونه كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية بالاضافة إلى الكتابات النقدية وفي مقدمتها كتابه الهام "فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية"..

■كان مسرح باكثير علامة متميزة وسط المسرح المصري الغارق بين الذهنية والسطحية وبين الأدب والتسلية.

يتحدث الدكتور المقالح عن باكثير فيقول:

بدأ باكثير حياته الأدبية ثائراً كأعنف ما يكون الثائر ، فقد ثار على واقع اللغة العربية فساهم في تحريرها من بقايا السجع والمحسنات الإنشائية وثار على واقع الشعر فكتب شعراً مرسلاً حراً.. وكانت محاولاته الأولى باجماع كل النقاد أول إرهاصة هيأت لظهور ثم إنتشار حركة الشعر الجديد في الوطن العربي. "1"

كان تحول باكثير إلى الشعر المرسل إثر مناقشة حامية له مع مدرّسه البريطاني في قسم اللغة الإنكليزية بآداب القاهرة الذي زعم أنه لا وجود للشعر المرسل في اللغة العربية، فسارع باكثير إلى ترجمة روميو وجولييت بالشعر المرسل. "2"

هنا يبرز سؤال وهو ما الذي دفع باكثير إلى التأليف الشعري للمسرح.؟! والجواب هو أن باكثير قد فتن بأحمد شوقي رائد المسرح الشعري، وهو يعترف بذلك قائلاً: "فلم أشعر إلا برغبة جامحة في محاكاة هذا اللون الجديد الذي وجدته عند شوقي، فكان أن كتبت مسرحية سميتها "همام في عاصمة الاحقاف" وذلك في مدينة الطائف حيث كنت أقضي فترة الصيف بين طائفة من أدباء الحجاز ، وقد كتبت هذه المسرحية دون إلمام سابق بفن المسرحية.."3"

مسرحية إخناتون ونفرتيتي.:

كتب باكثير الأوبرا "قصر الهودج" لكنها لم تنجح فتراجع إلى الأسلوب النثري ليكتب روائعه النثرية مثل " سر الحاكم بأمر الله، شيلوك الجديد، أبو دلامة، مسمار جحا، إمبراطورية في المزاد، هاروت وماروت.. "هنا لابد من الاشارة أن الدكتور عبد العزيز المقالح وفي معرض كلامه عن اتجاه باكثير إلى المسرح النثري حيث يقول: لقد أحسن باتجاه هذه لأنه فرق بين إتجاهين في الكتابة للمسرح: أحدهما شعري والأخر واقعي، والزمن الأدبي يتجه نحو الواقعية. "8"

يكفي باكثير أنه أثر في جيل كامل من الشعراء، ومن هؤلاء صلاح عبد الصبور في مسرحيته "مأساة الحلاج" .. إن الحلاج عند صلاح شاك ثائر ، تأخذه الحيرة تماماً مثل إختاتون باكثير .. يقول:

لا أبكي حزناً يا ولدي، بل حيرة

من عجزي يقطر دمعي

من حيرة رأيي وظلال ظنوني

يأتي شجوي، ينسكب أنيني

هل عاقبني ربي في روحي ويقيني

إذ أخفى عني نوره..؟

هل أرفع صوتي؟ أم أرفع سيفي؟

ماذا أختار؟ ماذا أختار؟"9"

■لقد ثار على واقع الشعر فكتب شعراً مرسلاً حراً وكانت إرهاصاته مؤشراً على ولادة جديدة.

إن باكثير يعتبر بحق أستاذاً لعبد الصبور كونه لجأ إلى الإسقاط السياسي في شخص إختاتون كما فعل صلاح عبد الصبور بالنسبة للحلاج وأيضاً استاذاً للشرقاوي وبسيسو وغيرهما كون بطل باكثير هوالذي يقرر السلام والذي لا يأتي إلا بالقوة لا بالمواجهة بالكلمة.

مسرحيات باكثيرالتي لم تنشر :

بعد موت الأديب باكثير وجد في مكتبته أكثر من عشر مسرحيات وهي: الوطن الأكبر – مسرحية شعرية تكمن أهميتها في كونها مكتوبة بالشعر الحر الذي هجره باكثير في المسرح منذ كتابته إختاتون ونفرتيتي عام 1940م، وهذا يمثل إنعطافاً فنياً جديداً بدأه في آخر أيامه.. مسرحية– إبراهيم باشا– وهي المسرحية الثانية التي كتبها باكثير بالشعر الحر.. "قضية أهل الربع" مسرحية إجتماعية مستمدة أحداثها من الحياة المصرية المعاصرة وما استجد فيها من مشكلات في أواخر الستينات.. –مأساة زينب وأحلام نابليون" جزآن من ثلاثية تصور كفاح الشعب المصري ضد المستعمر الفرنسي.. –حرب البسوس– مسرحية سياسية رمزية كتبها في أعقاب هزيمة 1967م– حزام العفة مسرحية سياسية فكاهية يحمل فيها على الرئيس التونسي السابق بورقيبة الذي تنكر للمبادي التي كان يدعو لها بعد أن تولى مقعد الحكم في تونس وهي تمثل أيضاً خيبة أمل باكثير الشخصية في هذا الرجل الذي كان صديقاً له وكثيراً ما لجأ إلى بيته أيام تشرده في مصر ثم أدار ظهره للرجال والمبادي بعد أن أصبح رئيساً.. شلبيه– مسرحية إجتماعية من الحياة المصرية المعاصرة مكتوبة بالعامية المصرية– عرائس وعرسان: مسرحية إجتماعية من الحياة المصرية– فاوست الجديد، مسرحية مأساوية مستوحاة من الأسطورة الأوربية المعروفة التي إشتهرت بها مسرحية جوته ومن قبله مارلو الانجليزي ومسرحية باكثير تمثل صياغة جديدة لهذه الأسطورة بصورة تتفق مع التصور الاسلامي.. عاشق من حضر موت: مسرحية شعرية مستوحاة من تراث القصص الشعبي الحضرمي ذات الأصول الواقعية وبطلها الشاعر الشعبي الحضرمي ابن زامل الذي أحب فتاة حتىالموت في قالب مأساوي أشبه بقصص قيس ولبنى وروميو وجولييت وهي مستوحاة من رحلته الأخيرة إلى حضر موت عام 1968م.. وقد وجدت في مذاكراته تسجيل للخطوط العريضة لقصة الشاعر ابن زامل كما سمعها من الرواة.. الشاعر والربيع: وهو عنوان مسرحية شعرية قصيرة تضم مسرحيات شعرية قصيرة.

الهوامش:

1- قراءة في أدب اليمن المعاصر 98-99

2- اليمن الجديد-نوفمبر 1988-مقابلة لباكثير مع فاروق شوشة بتلفزيون الكويت .48

3- فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية 112

4- د. محمد رحوحة: دراسات في الشعر والمسرح اليمني دار الكلمة صنعا 111

5- فن المسرحية 160

6- الفصل الثالث من المسرحية

7- فن المسرحية 133

8- البدايات الأولى 46

9- مأساة الحلاج- الفصل الثاني

أهم المراجع:

1- جريدة 26 سبتمبر اليمنية العدد 630، 631، 632، 633- التاريخ كانون أول 1994- كانون ثاني 1995م.

2- مجلة اليمن الجديد- العدد-3- السنة التاسعة عشرة- آذار 1990م .

3- مجلة اليمن الجديد آب 1987م.

■■■

• نلفت نظر السادة الأدباء إلى الاهتمام بعلامات الترقيم ، وخصوصاً أنها تغيّر المعنى أثناء القراءة في أحايين كثيرة .

وللجميع محبتنا واحترامنا .

تجربة المدينة في الشعر السوري المعاصر

علي كنعان نموذجاً..

• مفيد نجم•

شكلت تجربة المدينة، موضوعاً أساسياً في تجربة الشعر العربي السوري المعاصر، تلازم مع ظهورها بسبب انتماء أغلب رواد هذه التجربة إلى منبت ريفي، ونزوحهم إلى المدينة طلباً للعلم والدراسة أو بسبب تمركز العمل السياسي فيها، أو بسبب الاثنين معاً، وقد عكس ذلك طبيعة التحولات الاجتماعية، والسياسية التي كانت تطرأ على بنية الواقع، والمجتمع، وعلاقاتهما السائدة في تلك المرحلة.لذلك اتخذت تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر مضموناً اجتماعياً وآخر سياسياً ،وطبقياً، من خلال الرؤية التي سادت هذه التجربة، والتي عكست انتماء الشاعر السياسي، والاجتماعي، واحساسه، وتقاطعه مع تحولات الواقع السياسية طالما أن المدينة ظلت تمثل مركز السلطة، والقرار، وهي مدينة الحلم التي جاءها الشاعر يحمل طموحاته الكبيرة، وآماله القومية والاجتماعية في الوحدة، والعدالة والتقدم.

تجلت تجربة المدينة بشكل أساس من خلال جدلية الريف، والمدينة، وقد عبرت هذه الرؤية عن عجز الشاعر القادم من الريف عن التكيف نفسياً، واجتماعياًمع عالم المدينة، الغريب، فكانت غربته فيه تجسيداً للتباين القائم بين عالم الريف، وعالم المدينة على مستوى العلاقات الاجتماعية، والقيم، والفضاء الجغرافي للمكان، إضافة إلى ايقاع الحياة، وحركة الزمن. وقد عبر الشاعر عن هذه الغربة من خلال هجاء المدينة، واتهامها بالفجور، وتصويرها رمزاً للضياع والفساد.

■اتخذت غربة الشاعر النفسية والاجتماعية أبعادها ومضامينها من خلال الصدمة التي نتجت عن لقائه الاول بالمدينة.

مقابل موقف الإدانة والتشهير لعالم المدينة، برز موقف الحنين والشوق الدائم إلى الريف وعالمه الطيب، الجميل، والأليف، وقد أدت هذه الرؤية الرومانسية إلى تجسيد ثنائية الريف، والمدينة، إلا أن تعمق تجربة الشاعر مع المدينة، وانفتاحه عليها، ساهم في تعديل، وتطوير موقفه منها، ورؤيته إليها، وقد أسهمت تحولات الواقع السياسية والاجتماعية، في ظهور غربة الشاعر السياسية، بسبب عجز الواقع العربي وقياداته عن إنجاز مشروعها القومي، والاجتماعي، حيث أدى هذا الشعور بالخيبة، والاحباط واليأس، إلى وضوح غربة الشاعر السياسية، واحساسه بالسخط والعجز والقهر. في حين تراجعت حدة غربته الاجتماعية، أو تداخلت مع غربته السياسية، وكانت امتداداً لها، أو جزءاً من تجلياتها.

لقد كانت تجربة المدينة في الشعر السوري المعاصر، امتداداً لتلك التجربة في الشعر العربي المعاصر نظراً لتشابه الظروف، والأوضاع، والتحولات التي كان يشهدها الواقع العربي، إضافة إلى التفاعل بين التجربتين، مع التأكيد على تنوع أشكال ومضامين الصورة التي اتخذتها المدينة في الشعر العربي المعاصر، عن مثيلتها في الشعر السوري المعاصر الذي ظل مشغولاً بالموضوع الاجتماعي والسياسي للمدينة، وكانت رؤيته الشعرية تتمثل هذين البعدين، وكما تقاربت مضامين هذه التجربة، ومواقفها، ورؤاها، فقد تشابهت أدواتها الفنية في التعبير عن مضمونها، ولعل رمزية المرأة البغي هي الأكثر شيوعاً في ذلك، ثم لاحظنا التداخل بين رمزية المرأة والمدينة، والوطن، وتبادلهم الدلالي في حقل الرمز والرؤية. خاصة بعد هزيمة حزيران عام 1967، وما كشفت عنه من ضعف وخيبة، مريرة، جعلت

الشاعر في توظيفه لرمزية المرأة، يبحث عن الأمن والحماية في مواجهة الخوف والانهيار الذي بات يمثله الواقع، أو لإظهار المفارقة الصارخة والعقم، وفساد الواقع باعتبار المدينة، تمثل مركز التحول والسلطة، وهي المسؤولة عما حدث.

إن تشابه مضمون التجربة التي مثلتها المدينة في الشعر السوري المعاصر، تجعلنا قادرين على ترسم أبعادها، وتحديد مضامينها، وتجلياتها، واستكناه صورتها من خلال تجربة الشاعر علي كنعان، التي يمكن اتخاذها نموذجاً لذلك، بسبب وضوح الذاكرة الريفية في حضورها الكبير سواء على مستوى مضمون هذه التجربة، أو على مستوى أدواته التعبيرية التي يمثل الريف مصدراً أساساً لها، ومرجعية تجعله أكثر الأصوات الشعرية في هذه التجربة تعبيراً عن ارتباطه القوي بعالم الريف، إضافة إلى وضوح طغيان الهم السياسي، والاجتماعي على تجربته إلى حد المباشرة، الأمر الذي جعل قصائده تحمل نبراتها الموجعة، والقاسية، وهي تفرد مساحات غربتها، وأوجاعها، وخيبتها في واقع يدفعه زيفه، وسقوطه المتزايد إلى تعميق غربته، والبحث عن خلاص ما.

■الشاعر علي كنعان هو أكثر شعراء جيله تعبيراً عن انتمائه الريفي.

تجربة المدينة في شعر علي كنعان:

اتخذت غربة الشاعر النفسية، والاجتماعية، أبعادها، ومضامينها من خلال الصدمة التي نتجت عن لقائه الأول بالمدينة، وماكشف عنه من عجز عن التكيف معها بسبب التباين في القيم والعادات، والبيئة، والعلاقات الاجتماعية، بين الريف الذي جاء يحمل طابعه، وسماته، وعالم المدينة المحكوم بعلاقاته المادية– الاستهلاكية، إضافة إلى ما كانت تمثله المدينة في وعي الشاعرمن هيمنة، واستغلال لثروات الريف، ويمكن القول إن الشاعر علي كنعان، هو أكثر شعراء جيله، تعبيراً عن انتمائه الريفي، وارتباطه به حيث تتجلى الذاكرة الريفية من خلال حضورها الواسع في تجربة الشاعر سواء على صعيد العلاقة المتشحة بطابع رومانسي، أو على صعيد اللغة، والصورة التي يشكل الريف مصادراً أساساً لها، أو عبر التضمين لمقاطع من الشعر الشعبي، بهدف الكشف عن حالة التردي والمفارقة الصارخة، التي ينطوي عليها الواقع، خاصة بعد هزيمة حزيران عام 1967.

إن جدلية الريف، والمدينة هي السمة الأولى لهذه التجربة، وقد لجأ الشاعر كغيره من أبناء جيله، إلى توظيف رمزية المرأة البغي، في تصويره لواقع المدينة الفاسد والملوث، مما جعل هذا الرمز يرتبط بمفهوم المدينة عنده 'دمشق تعيش ليلتها /بغياً غضة الجسد/ وكل عروقها تنداح في بحر من الزبد" " 1" . والواضح أن المدينة المعنية في تجربة الشاعر هي دمشق، التي جاء إليها مع غيره من شعراء تلك التجربة ويتضح في قصائد ديوان "أنهار من زبد" الأولى التي كتبت قبل عام 1967، موقف الشاعر الناقم على المدينة، بسبب ما تمثله من فساد وغربة، وضياع، وحرمان ، في حين يتجلى حنينه وشوقه الدائم إلى الريف، وارتباطه العميق به، مطبوعاً بتلك الرؤية الرومانسية التي لا ترى فيه إلا الصفاء والصدق والجمال، والالفة، مما يعكس حالة القلق، والعجز عن التكيف مع واقع المدينة الغريب فكان هذا الحضور

الملح لعالم الريف، تعبيراًعن اغترابه النفسي، والاجتماعي، ومحاولة للبحث عن الأمان للتحرر من حالة الخوف التي ولدتها تجربة المدينة، لأن صورة المكان " تكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية""2"ص31.

ويعبر الشاعر علي كنعان عن هذه التجربة بأبعادها المؤلمة، وما تتضمنه من ارتباط عميق بقوله في إحدى قصائده:

آه ما أقسى شذا الحقل

وما أقسى لقاء، وفراقه"3"ص21.

■المدينة المعنية في تجربة كنعان هي دمشق التي جاء إليها.

لكن غربة الشاعر النفسية، والاجتماعية، التي تجلت عبر هجاء المدينة، وإدانة واقعها الفاسد كانت تحمل في دلالاتها، بعداً سياسياً، تداخل مع غربة الشاعر الاجتماعية، إضافة إلى الموقف الأخلاقي، الذي تبدى من خلال إدانة حالة السقوط، التي مثلها المثقف الريفي، من خلال استسلامه لمغريات المدينة، ومباهجها، وتنكره للقيم والأهداف التي جاء يحملها، ويدّعي النضال من أجلها، وذلك بعد ان أخذ الواقع يكشف عن عجزه عن تحقيق التحولات المأمولة، الأمر الذي ساهم في تعميق غربة الشاعر

السياسية وازدياد سخطه، وادانته للمدينة، التي كانت تمثل حلم الشاعر عندما جاء إليها، يحمل آماله، وأفكاره في مرحلة اتسمت بالرومانسية الثورية، وكانت المدينة، تمثل مركز التغيير والتحول ، بسبب تمركز السلطة، والعمل السياسي فيها.

إن غربة الشاعر في المدينة، هي غربة ناجمة عن رفضه لعلاقات المدينة الاجتماعية وقيمها الفاسدة، حيث تأخذ المدينة صورة المرأة الشريرة، التي فقدت حياءها . ويسعى الشاعر للتمسك في مواجهة هذا الواقع بنقائه، وأصالته،وتتكشف صورة هذه التجربة القاسية من خلال الصراع الي يعيشه الشاعر مع المدينة ، ورفضه الاستسلام لشرطها، مستعيراً للكشف عن هذه التجربة بعض الرموز الدينية من قصة الخلق التوراتية للتذكير بالتشابه القائم بين التجربتين، لكن الشاعر هنا لا توقعه غواية الأفعى في السقوط، وخسارته لقيمه ونفسه، فيظل في غربته يبحث عن واقع وقيم لم تلوث بعد:

وغريبان، يلوبان على مأوى من القش

غدير لم يلوث، عذب بكر المذاق

غرقا في حمأ الليل فشمطاء المدينة

جدعت أنفيهما، لن يقرفا من لحم أفعى

سلبتها النار حتى ورقة التوت

وألقتها دخاناً، ورماد."4"ص14.

إن المدينة التي ترمز إلى الفساد والعهر والضياع، تتمكن بما تملكه من اغراءات ومباذل وشهوات من الايقاع بالمثقف الريفي الذي جاء يحمل معه حرمانه، لكنه ما أن يجد كل هذه المشتهيات، والرغائب، والامتيازات حتى يغرق في عالم المدينة، وينسى ما جاء يحمله من أهداف وقيم، والشاعر هنا بقدر ما أراد إدانة واقع المدينة المفسد، فإنه يفضح تجربة أبناء جيله المثقف، ويدينها:

كاهن يلتاث في حمى طقوس بابليه

ويعري في كهوف الخدر القاني نواة الأدميه

صائم يلتذ بالحم، وإن كان مقدد

ودماه تتشهى ثمر الليل المورد

فيجوس العالم السفلي عن تفاحة شامية النكهة

حمراء الشراب/ لبها الشمعيّ صاد لطيور البادية"5".ص61.

لكن هذا التهالك على الشهوات من قبل المثقف الريفي، يقوده إلى الخسارة والضياع لأن تفاحة الخطيئة التي يظل مشغولاً بالبحث عنها لا تستطيع أن تشبع جوعه، أو تنهي معاناته، فيخسر نفسه، من جهة، ومن جهة يخسر القضية والقيم والأهداف النبيلة التي جاء يناضل من أجلها فيكون السقوط، والخسارة بذلك مضاعفاً:

ثمر الغوطة لا يشبع، لا يروي غريب

عوده جف.. ولم يحمل دم الفادي

عن الطفل الصليب."6" ص61.

لقد ساهمت طبيعة التحولات الاجتماعية، والسياسية التي شهدها الواقع في تحديد رؤية الشاعر للمدينة، وموقفه منها، وإذا كان الشاعر في قصائد ديوان– أنهار من زبد– الأولى، مشغولاً برمزية الريف الغنية والطيبة، فإن قصائده التالية تبدو أكثر انشغالاً

■تلك الغربة التي تجلت عبر هجاء المدينة وإدانة واقعها الفاسد كانت تحمل في دلالاتها بعداً سياسياً تداخل مع غربة الشاعر الاجتماعية.

بالكشف عن رمزية المدينة على المستوى الاجتماعي، والطبقي، وإدانة تجربة أبناء جيله من مثقفي الريف، إضافة إلى التأكيد على المفارقة المريرة التي تمثلها تجربته في المدينة، بالمفارقة مع حياة والده الريفي وما ترمز إليه من شرف العيش والعمل:

أبي هنالك في الأرض الولود كبا

وفوق جبهته جيل من العرق

وها هنا طفله يحيا على الورق

ويزرع الليل من أعصابه شهبا

تباع في الطرق/ كيلا يموت على حرمانه سغبا."7" ص44.

تشكل قصيدة . مرثية أبي ذر . بداية التحول في رؤية الشاعر إلى المدينة، إذ تغيب جدلية الريف والمدينة، لتغدو الرؤية أكثر موضوعية، في كشفها للواقع، وادانتها له ريفاً ومدينة بسبب تجانس العلاقات والقيم والأخلاق، مما يعمق من غربة الشاعر وحيرته وخوفه وهو يدرك هذا التحول الغريب ، الأمر الذي يجعله ينتقل في حديثه بين مفهوم المدينة ومفهوم العالم الذي يتضمن شمولية أوسع حيث تمثل رمزية المرأة النقية والطيبة والوعد الأغلى، عزاءه القاسي الوحيد في هذا العالم الذي اختلط فيه كل شيء:

أبو ذر ضحية عالم عجب

تجانست المدائن والصحارى فيه والغابات

واشتبكت خيوط الماء.. باللهب

فهل يبقى يتيماً.. مفرداً كالحب، كالغضب."8" ص25-26.

إن هذا التحول في الرؤية والموقف، الذي جعله ينتقل من الحديث عن المدينة، إلى اتهام العالم، والعصر اللذين باتا يرمزان إلى الزيف والضياع والكذب، لايعني تجاوزاً للرؤية السابقة، لأن المدينة تظل هي المقصودة بذلك ، لأن التعميم الذي يتجاوز معنى المدينة، لايلغيها، أو يغفل ما تمثله على المستوى الاجتماعي من زيف وغربة وضياع وعلى المستوى السياسي والايديولوجي من عقم، وسقوط أخلاقي تعكسه تجربة أبناء جيله المثقف، ومن خيبة مريرة تحولت إلى إدانة صارخة، وتعرية للذات والعالم بعد هزيمة حزيران عام 1967 بشكل خاص. ويمثل هذا التداخل في الرؤية، انعكاساً لوعي الشاعر ، وانتمائه الاجتماعي والسياسي، وعدم وضوح تجربته بسبب، تداخل مستوياتها المختلفة. لكن هذا التحول في الرؤية لم يستطع أن يلغي ثنائية الريف والمدينة، وإن بدا الشاعر يتحدث عن العصر ، أو العالم فالاستثناء هنا، يؤكد القاعدة لأن المدينة تظل ترمز إلى السلطة، وفساد القيم والعلاقات، وسقوط المرحلة، ويكون الحديث عن الزمن أو العصر أو التجربة، حديثاً عن المدينة التي جاء إليها الشاعر يحمل أحلامه وآماله الخاصة، والعامة إلا أنه يكتشف، وبشكل خاص بعد هزيمة حزيران عجزها بسبب فسادها، وإفسادها عن تحقيق ذلك، وعندما يدرك الشاعر عقم المدينة، وزيفها، وغربتها، يفر منها باتجاه الريف معلناً خروجه، وتمرده عليه، ومستحضراً من خلال هذه الموقف، وهذه الرؤية تلك الرؤية الريفية التي تقوم على تأكيد جدلية الريف والمدينة بسبب ما ترمز إليه المدينة في وعيهم من فساد، وضياع وشرور ، مما يؤكد الطابع الرومانسي لتلك الرؤية التي لا ترى في الريف إلا الصدق والنقاء والأصالة، ولعل تجربة أبناء جيله الذين أغوتهم المدينة، واحتوتهم سبباً في هروب الشاعر خوفاً من المدينة التي تمثل "بغياً غضة الجسد" . يقول الشاعر :

هربت تحت الليل من مدينة الزجاج والوحام والزبد

أوغلت مثل الشاعر الصعلوك في منعرجات البادية

ومثلما تبارك الأطفال أمهاتهم بالأدعيات البيض

■وغربيان يلوبان على مأوى من القش، غدير لم يلوث ،عنب بكر المذاق.

والريحان، والقبل

باركت هذه العصر

أذكر أمي باركت-من قبل- هذا العصر

وحدثتني أن فيه الأعور الدجال

يقتل مهزوماً بأيدي فتية من الحقول "9" ص92

لم تكن غربة الشاعر في المدينة غربة اجتماعية، وسياسية وحسب، بل كانت غربة طبقية، والمدينة التي كانت ترمز إلى استغلال الريف، هي أيضاً مدينة التفاوت الطبقي والاستغلال، وتكشف هذه الرؤية عن التحول في تجربته بعد أن استطاع أن يعمقها، ويزداد انفتاحاً على الواقع، وادراكاً للعلاقات التي تحكمه، لذلك تصبح مشاهد البؤس والحرمان دليلاً على موت المدينة، وتناقضها الذي سيطيح بواقعها كما تتجلى في رؤية الشاعر لها:

دمشق تموت في عذراء محرومه...

دمشق تموت في طفل بلا مأوى...

دمشق تموت من ترف.. ولا تدري "10"

في ديوان -أعراس الهنود الحمر- تتطور الرؤيا عند الشاعر، وتتسع، ويأخذ التحول في موقفه من المدينة مداه، حيث يعكس وعيه طبيعة التحولات التي يشهدها الواقع، وغياب الحس الرومانسي، فلم تعد المدينة تمثل الفساد والشر الكامل والزيف، كما لم يعد الريف يعني النقاء، والصدق، والطهارة فقط، وقد ساهم وضوح الهم السياسي وسيطرته على تجربة الشاعر في الغاء ثنائية الموقف من الريف، والمدينة، إضافة إلى تنامي وعيه الذي أسهمت تحولات التجربة، ومستوياتها في تعميقه، ولذلك لم تعد المدينة هي المسؤولة عن فساد المرحلة، والتلاعب بقضاياها، والاتجار بها، بل هناك شراكة في المسؤولية بين 'وحوش القرى، وطغاة المدن' "11" ص32.

إن هذه الرؤية المتنامية في تجربة الشاعر، تكشف عن تعمق علاقته بالمدينة، واندماجه مع عالمها، بعد أن كانت الغربة هي سمة هذه التجربة الأساسية، لأن المسألة لم تعد تتمثل في التعارض القائم بين الريف، والمدينة، بل في طبيعة القوى الاجتماعية المهيمنة، والعلاقات التي تسود الواقع، وهكذا لم تعد المدينة ترمز إلى الاستغلال لأن هناك المحرومين والفقراء من أبنائها، الذين ينتمي الشاعر إليهم، مما يؤكد وضوح الرؤية الطبقية في موقف الشاعر من المدينة، وتخليه عن تلك الرؤية الريفية التقليدية التي يتكيء عليها الشاعر ويجددها في رؤيته للثورة والخلاص-كما رأينا سابقاً-، حيث تصبح المدينة التي أضحت ترمز إلى الحداثة، والتطور، هي صانعة ثورة الفقراء، لكن الشاعر في غربته الطبقية، وتمرده يظل مدركاً للخيبة المريرة التي تنطوي عليها تجربة الواقع:

■الشاعر في أنهار من زبد يبدو مشغولاً برمزية الريف الغنية والطيبة.

وتفرش خارطة النار في المدن الراقصات

على قهرنا نحن أبناءها المنتمين إلى غضب الفقراء

وأوجاعهم.. ونحن صعاليك غربتها الخائنين "12" ص33

لكن هذا الادراك لانكسارات الواقع، وخيبته لا تمنع الشاعر من التبشير بثورة الفقراء،والدعوة إليها لأن هذا الزمن هو زمن الفقراء والمحرومين وثورتهم على علاقات الاستغلال التي تمثلها المدينة، وكما هو واضح، تتجلى الرؤية الطبقية، التي تمثل المدينة موضوعها، وعلامتها كمنطلق للثورة، وهدف لها، الأمر الذي يؤكد حضور الجانب الايديولوجي في عمق هذه الرؤية وتحولاتها، بشكل كبير جعل الشاعر يمارس دور المبشر بقيامتها، والدعوة إليها حيث يقول:

ولتصدح رايات المدن الملغومة

بالخوف، الجوع، الخيبة

هذا عصر الفقراء "13" ص28

تتجلى تحولات الرؤية الشعرية على المستوى الفني، وأدوات التعبير من خلال الحضور المكثف للريف كمرجعية للصورة الشعرية، المستمدة من عالمه، والمعبرة عن جماله، وسحره، وتجليات حضوره الرومانسي في تجربة الشاعر الأولى التي عكست غربته النفسية والاجتماعية في عالم المدينة الغريب، ونستطيع أن نتلمس حضور الذاكرة الريفية بمفرداتها، وموروثها الشعبي، وجمالیات المكان، وذكرياته في قصائد ديوان –أنهار من زيد– التي يعود زمن كتابتها إلى ما قبل عام 1967 حيث يتضح الحس الرومانسي، في حين أن هذا الحضور يتراجع في القصائد التالية، إلى أن نجده يختفي في ديوان–أعراس الهنود الحمر– بعد أن توطدت علاقة الشاعر مع المدينة، وأصبح قادراً على استيعاب صورة الواقع، إضافة إلى التبدل الذي طرأ على وعي الشاعر وموقفه السياسي والايديولوجي في تلك المرحلة، وقد ساهم هذا التبدل في الرؤية بالكشف عن المضمون الحداثي، الذي أصبحت المدينة ترمز إليه ، إلى جانب سيطرة الرؤية الطبقية التي جعلت المدينة أيضاً ترمز إلى الثورة، وللتدليل على حضور الذاكرة الريفية بتجلياتها وعلاماتها المختلفة، يمكننا استحضار الكثير من الشواهد والأمثلة "أنا كنت شيخ الديوك/أنا كنت فحل الكلاب الضواري ص37– هذا إذاً جيل "أبو ضرس" ص88– يا حيف ع الأصايل.. تتجر بذيل كديشه ص – وفراشات على درب المواعيد/وحول البير يغزلن النهار ص 12–وغداً إن مجت الحاكورة الجدباء غيثي، وبذوري/والتوى محراثي المصدوه من حتّ الصخور ص59– كان يغني خلف محراثه/وزوجه تلتقط الشيح، والحصيد من وراء ص118..".

من هنا نستطيع أن نؤكد ترابط الرؤية الفنية عند الشاعر ، مع الرؤية الفكرية، وتحولاتها في سياق التجربة، وموقفه من المدينة، ومدى ارتباط هذا الموقف بالتحول الذي كانت تشهده تجربة الواقع، الأمر الذي يجعل تجربة الشاعر علي كنعان علامة تدل على مضمون هذه التحولات في وعي الشاعر ، وموقفه منها خاصة وأن الهم السياسي والاجتماعي يكاد يطغى على تجربة الشاعر ، ويسمها بميسمه الخاص والمباشر ، مما أدى إلى تلازم وتداخل مستويات الرؤيتين السياسية–الايديولوجية، والاجتماعية في تجربة المدينة لديه، وهذه السمة تكاد تكون القاسم المشترك بين تجارب جيله الستيني، والميزة الواضحة لتجربة المدينة في الشعر السوري المعاصر قياساً مع تجارب الشعر العربي المعاصر التي أعطت للمدينة صوراً ومضامين ورؤى أكثر تنوعاً وتعدداً.

■الانتقال من الحديث عن المدينة إلى اتهام العالم والعصر اللذين باتا يرمزان إلى الزيف والضياع والكذب لا يعني تجاوزاً للرؤية السابقة.

المراجع:

1- ديوان أنهار من زيد-علي كنعان- منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1970

2- جماليات المكان- غاستون باشلار-ت: غالب هلسا-دار الكلمة- بيروت 1981

3- 4 -5-6-7 - 8 - 9 10 -ديوان أنهار من زيد-علي كنعان-مرجع سابق...

11- ديوان أعراس الهنود الحمر-علي كنعان-دار المسيرة-بيروت 1979

12 - 13 - ديوان أعراس الهنود الحمر- مرجع سابق...

عشـــــتار

شعر : زهير غانم

وقتلتني

هلْ قلتُ شيئاً غير معقولٍ هنا؟

أم أنّ وردَك وردُنا 0؟

كانَ الغناءُ لنا 00

وللأشجارِ صمتُ الليل : والحلمُ 00الذي يتفجّرُ الصبواتِ ،كنتُ أحايثُ الأمواتَ 00

كنتُ أبوحُ بالعطرِ الذي أهديتني 00ووجعتُ 00جئتُ من المساءِ كما العماءُ 00

وجئتِ 0لكنْ لمْ أكنْ أتعَهّدُ المدنَ الشقيقةَ بالرؤى والأمنياتِ ،

ولم أكنْ حينَ ارتكنتِ إلى الهواءِ ..شهقتُ أوّلَ شهقةٍ في الحبّ

ثم قتلتُ أنتِ قتلتِني 00

ويلذُّ فيكِ دمي00 فمي صوتُ المنافي 00 شارعُ القبلاتِ 00حتى في صغيرِالقبرات تمطّني أفقاً 00 وتفتتحُ الفضاءَ00 فكيفَ كان الماءُ في رملٍ يعاودُ حرقةَ الشهواتِ ؟0 كيفَ اللحمُ والرغبات ؟ كيفَ الحلمُ والعبراتُ؟0كيف دنوتِ مني 00من تباريحِ البكاءِ من الندى والشمسِ

والقمرِ السماءِ00من النجومِ 00من العراءِ 00وكيفَ 00؟

ثم قُتلتُ أنتِ قتلتِني00

هلْ قلتُ شيئاً غيرَ ما أورثتِني ؟

صفةَ الشقاءِ 00ورعشةَ العمرِ الجميلِ00 رمادَ يومي ،والأماسيُّ الشهيدةَ 00والصغارَ يشقشقونَ كما العصافيرُ التي تنوي ، وتوشكُ أنْ تهاجرَ 00 والترابَ وما يُفكّرُ في التراب 00من النباتِ ، وما يفضفِضُ في الغيابِ 00من الغرابِ وما يبشّرُ بالأسى والموتِ أو صحو العذابِ 00 وقدْ قرأتُ حكايةَ جذلى عن العشاقِ 00

ثم قُتلتُ أنتِ قتلتني00

هل قلتُ شيئاً غيرَ ما كلّمتني ؟

عن نزفِ ذاكرتي وأشواقي 00وعن أمي التي صارتْ صدى 00عن غابةِ الأصوات والشعراءِ 00يحترِبونَ حرباً خارجَ الشرفِ المحبّ وخارجَ الشرفاءِ 00والمقهى وقد خسرتْ رهافته مشاعرَ من نودُّ 00ولمْ يكنْ من أصدقاءَ 00 يتوجونَ الوقتَ والإنسانَ والصحوَ الرغيدَ 00 ولمْ يكنْ في

الطاولاتِ ولا الكراسي غيرُ شجوٍ فاتنٍ 00 وجحيمِ منفى واغترابات إلى الأضدادِ 00من يستحضرُ الأرواحَ 00يرشفُ قهوةً 0ويمجُّ دخاناً ، وينفثُ نارَه، وينوءُ بالندمِ المعبأ بالأسى ، أو يرتمي من شاهقِ الحسراتِ 00حين نأيتَ 00

ثم قتلتُ : أنتِ قتلتنِي 00

هلْ قلتُ شيئاً غيرَ ما أضنيتنِي ؟0

كانتْ مرايانا على الجدرانِ 00 كنا داخلينَ إلى المرايا 00 عندما سقطتْ نيازكنا ،تعثّر خطوكِ المرئيُّ 0. وانسدلتْ على أطيافِنا العتماتُ..كنّا شمعتين شهيتين تذوّبان الليلَ والأسرارَ. كنّا في الجرارِ كنطفتين تغادرانِ لزوجةَ الرحمِ المؤنث مرةً، وتجاهران بما تيسّرَ من قراباتٍ... وأنساب ..وقلبٍ طاعن في الماء...روح شاغرَ بالوجد والأنواء.. كنّا هكذا.. وكأننا نحبو على أقدامنا ذهباً تغافرَ أو تشاجَرَ.. أودَنَا فينا وفي الإشفاقِ..

ثمَ قُتلتُ: أنتِ قتلتني..

هل قلتُ شيئاً غيرَ ما أعلمتني؟..

وعلمتُ أنك شنتني.. أنْ أتقي شرَّ الحياةِ، وأرتقي معراجَ موتي، ثم إسراءً إلى وطنٍ يفاخرُ بالعزاءِ.. ويُعتقُ الفرسانَ.. لكنْ حين نقصُده يجافينا.. ويذهبُ في الدماء إلى أقاصينا.. إلى الملكوتِ، والرهبوتِ، ثم كأنه لا يحتفي فينا.. وماذا بعدُ؟ أسلمنا له الأيامَ.. وانصرفتْ ليالينا.. إلى الذكرى أو النسيانِ.. كنتُ نسيت أنكِ في الغيابِ إذا الغيابُ، وفي الحضور إذا الحضورُ، وفي الخمورِ وفي الدهورِ، إذا تواترت العجائب فيكِ..

ثمَ قُتلت: أنتِ قتلتني

هلْ قلتُ شيئاً غيرما أوهمتني.؟

متوهما او واهماً أني التقيتكِ في دروب اللهِ.. كالنعمى.. وخبزاً فوق رأسي، تنهب الأطيارُ ماشاءت من الأشواقِ.. شوقكَ تارة إن شئتِ أو شوقي، وأعرفُ أنتِ من يصبو إليَّ.. ولم يعد توقي إليك سوى الحريقِ.. أتوقُ.. ثم أتوقُ.. لكن أين أنتِ وأينَ ما كنتِ؟ وكل الناس دونك كالهباء.. وأنت في صوتي.. وفي لغتي وحين أبوحُ بالأشعار والأشجار أنت، وحين يغسلني إلى روحي الغبارُ، وأنت كالأمطار في نومي..وفي سفري إلى الأمواج والأدراج.. ماذا سوف أسألُ إن حزنتِ وإن فرحتِ..وأينَ كأسي. والعناقُ وأينها الأمطار..؟

ثم قتلتُ: أنتِ قتلتني..

هل قلتُ شيئاً غير ما قوّلتني؟.

قد قال قاتلهم.. ومن أقصى المدينة جئت.. حين أتى إليك لكي يراني..لم يرَ جسداً.. وأظلمت الثواني..جثتي تبدو أناقتها على مضضٍ.. غوايتها على شططٍ.. وأنسى أنني في الماء، ماؤك يستبيني، أو يصلصل في عظامي.. أو يعتقُ صرخةَ الأعماق في ظلم الشرايين..وأنت رأيتَ أني تائهٌ بيني وبينك، مثقلٌ بالرعب والطعناتِ، أو بجنينك الورديّ. حين عبرت همساً في مسراتي وفي ورق الظنون، كما وأنك مثلما كانت حياتك كالحياة تحمّلاً وتجمّلاً سأرى، ويشبقني الهوى والنائباتُ، وسوف أصدح بالمواويل القديمة والجنونِ.

قَد قالَ قاتلهمْ ومن أقصى المدينةِ.. يا زهيرُ قُتِلتُ: قلتُ جنانُ!!

ثم قتلتُ.. أنت قتلتني..

هل قلتُ شيئاً غير ما أفتيتني؟

فتوى هي الأخرى، وكنتُ أحبّ قلبي أن يحبّك.. أن يجود الآه والصلوات والغفران.. أن يمحو ضراعتك التي تبدو كماالأشجانُ.. أن يبقى حليفك كيفما كان الهوى.. يبقى ويبقى وجهُ ربكِ ذو الجلال، وذو الجمالِ.. وليس أجملَ منك حتى في الضلال وفي الظلال.. أقول أقوالي مداورةً، وأشهدُ "هكذا استشهدتُ" أشهدُ لا حياة إليكِ لا جدوى.. أحبك مثلما البلوى. أحبّ الحب فيكِ.. أحبّني.. ورأيتُ أني أكتب اللغة التي لاتستردُّ نصاعتي وروايتي .. لاترفس الظلمات ، أظلم فيكِ.. أنتِ الضوءُ والكلماتُ... أنتِ نقيضُ آلهتي..وآلهتي.. وأنتِ اللاتُ.. عشتارُ التي أنتِ ولا شبهاتُ..

ثم قُتلتُ أنتِ قتلتني..

هل قلتُ شيئاً غير ما أسررتني؟..

■■■

رايةُ الأحلامِ المطويّة

شعر: فؤاد كحل

وحدَهَا
في سكونِ الأماكنِ مطويّةً
تتساقطُ عن وقتها الذكرياتُ:
ها هُنا كان سيفٌ يبوحُ
وكان وجودٌ بهيٌّ يفوحُ
من الخبزِ والحبِّ والشعرِ
من كلِّ معركةٍ في البداياتِ
من حمحمات الرناتِ
وما تبعثُ الخيلُ من نشوةٍ في الفوارسِ
كانتْ ديارٌ تضيءُ
لهبٌ ..يتكوكبُ في حدقات الوجودِ الفليحةِ
لحنُ الزغاريدِ متحداً بالحداءِ الفدائيِّ..
كانتْ هنا قبّةُ المجدِ ترهىءُ أنداءَهَا
فوقَ أجِّ الملاحمِ
وهي توشّحُ زرقتَها في انتصارٍ دفيءٍ
تفوحُ من وهجهِ الأمنياتُ...
***
وحدَهَا
تتذكّرُ مبدعَ تحليقها
حيثُ كانَ يهيّؤها
قربَ سحرِ الدلالِ التي صفَّها
كالعرائسِ مزهوةً بالذهبْ
ويضيءُ بأنفاسهِ حولها ويضيءُ
خالقاً أبجدية ثورته العارمة
ويهيبُ بأبطالهِ أن يجيئوا إليه
وكم قاومَ الجيشانَ المفاجىءَ في لحظةِ الحشرِ!
كم طمأنَ القلبَ مبتهجاً
بالذين يعودونَ بالنصرِ بعد مساءِ المعاركِ!
والراحلينَ وراءَ الصعابِ
وقد أُمطِرَ الوجهُ
وارتعشتْ في ملامحهِ الأرضُ والعاصفاتُ...
***
وحدَهَا
بانتظارِ الذي غابَ دونَ احتفاءٍ
ولمّا يزل كلُّ شيءٍ على حالِ تكوينه
علَّ جيلَ البداياتِ يولدُ من حُلُمٍ:
هاهُنا الناسُ كانوا
يضيئونَ حالاتِهِمْ
وولاداتِهِمْ...
ويقيمونَ أعراسَهُمْ...
ومآتمهمْ ..
وهنا الليلُ كانَ جميلاً
وكانَ النهارُ جميلاً
وعند الظهيرةِ كانتْ تطوفُ السواعدُ بالخيرِ
كان الزمانُ جميعاً جميلاً

وكم أشرقتْ بالنساءِ العظيماتِ
رغم الردى أمسياتُ...!
***
وحدَهَا...!
ربّما يرجعُ الغائبونْ
تقولُ مؤانسةً أفقها
ثم تكتمُ بركانَهَا
خشيةً من غيابٍ يخونْ
وقد عَطِشَتْ روحُها...
والفناجين مقلوبةٌ
لا تُدارُ على أحدٍ..!
من يعيد لتلكَ البيارقِ هيبَتَها؟
أين فرسانُها؟
فالذينَ أتَوْا:
عزباءُ عن المبدعينَ العظامِ
وقد ضيّعوا بدءَ أحلامها في التجارةِ
والصمتِ
منتعشينَ بشاشاتِ حكّامهمْ
وظلامِ الكلامْ...
والطفولةُ شيّبها إدّعاءُ الأبوّةِ
لكنّها لم تزل تدرأُ اليبسَ في وطنٍ يتهدَّدُ
وهي تضيءُ لنا ذكرياتِ الذين تواروا هناكَ
وراءَ التلالِ القصيّةِ
والأرضُ توقظُ تموزَهَا
كي تهلَّ الحياةُ مشعشعةً
تزدهي فوقَ أغصانها الأغنياتُ..
***
وحدَهَا
بينَ وقع خُطا الراحلينَ
تهيّءُ أوقاتَهَا بانتظارِ يدٍ
ولهيبٍ
وقوسِ حنينٍ
وذكرى
وهرجٍ..وكرجٍ
ومرجِ سوادٍ.. وثلجٍ...
وسرجٍ...
لمن يترُكُ الراحلونَ بقاياهُمْ؟
من يزيلُ عن الوقتِ- لو مرةً-
صدأً يتراكمُ؟
أينَ سيقذفُنا التائهونْ؟
هل سنبقى كأُلعوبة في الزوايا؟
نباعُ ونُشرى سبايا؟
أيعلمُ أحفادُ جيلِ السحابُ
أينَ ضاعتْ حدودُ معالمهم في الزمنْ؟
كيفَ لم يتركِ الشهداءُ سياطاً
تعلّمُ أبناءَهُمْ حبَّ هذا الوطنْ؟
فتضيءَ الحياةُ..؟
***
وحدَهَا
في رمادِ الطموحاتِ
تحلمُ مجنونةً بالخليلِ
يعانقها كلَّ يوم صباحاً
وينشرُها في الفضاء الأثيلِ
وقد ضاءَ-حين ترفرفُ- من فرحٍ قلبُهُ
- ربما يرجعُ الميّتونْ
واحداً ..واحداً
فالمعاركُ مثلَ الشهادةِ باختْ!!
فهل من بشيرٍ يخبّرُ عن غائبينْ
يقومونَ من قبرهم مطراً
أو يعودونَ من قفرهم بشراً

أو يشبّونَ من صمتهم قمراً
ويضيئونَ ليلَ البطولةِ
والفرحَ المتوحّدَ بالحبِّ؟!
هل عادَ منفيٌّ
ليخبّر عن غامضين؟
هل رأى تحتَ هذه السجاجيد طلحيّةً
كانَ أودَعها الذاهبونَ إلى موتِهمْ
في مجازرِ أيامهمْ
فاستحالتْ عصافيرُ أرواحهمْ
أنجماً في الفضاءِ الحزينِ؟!
هلْ وهل من ربيع فمٍ
أو ضياءِ دمٍ
حيثُ تنفجرُ الزلزلاتُ..؟!

***

وحدَها
في المنازلِ لا تستكينُ لموتٍ بطيءٍ
يفاجئُها كلَّ يومٍ
منَ اللاهثينَ وراءَ سرابِ الحكوماتِ
تحلمُ أكثرَ مما تخبِّئه الذكرياتُ
بأفقٍ يهلُّ عليه يمامُ الهلالْ
فهيّا خُذي شهقةً
ضدَّ هذا الجنونِ المحاصِرِ
يا رايةَ الشعبِ، وانتظري:
ربّما شقشقَ البابَ أهلٌ!
ربّما فاحَ صبحُ حوارٍ
فأدهشَ قولٌ
وأزهرَ فعلٌ..!

ربّما حطَّ قطرُ الندى
فاكتسى بالأزاهيرِ سهلٌ
وتلٌّ..!
ربّما فرَّ طيرٌ
فأشرقَ غصنٌ
ورفرفَ ظلٌّ..!
ربّما نغوشتْ كالعصافيرِ أفئدةٌ
فانتشى حولَ قبّرةِ الحبِّ ليلٌ..!
ربّما ضاءَ فجرُ النوافذِ والبندقيّاتِ
وامتلأتْ كلُّ هذه الخوابي بماءٍ يُجَلُّ..!
ربّما أصبحتْ أُمنا الأرضُ
تمنحُ حالاتِهَا-دونَ خوفٍ-
فتملأُ كلَّ الحواصلِ بالخيرِ
ريّانةً لا تمَلُّ..!
ربّما قطّرتْ ماءَ سكَّرها في الدنانِ العناقيدُ
وازدانَ في الكونِ عدلٌ..!
ربّما انزاحَ عن عتباتِ المنازلِ ذلٌّ
وعبقَرَ في الروحِ هيلٌ..!
ربّما فرّختْ منكِ بعضُ الأساطيرِ وانطلقتْ زغرداتٌ

***

إذنْ أشعلي برفيفِكِ حُلْمَ المدى
واستعدّي لفجرِ النّدى
ربما تُبعَثُ المعجزاتُ..!!

■■■

قصـــائـــد

شعر: يوسف عبد العزيز

– حجر أسود

حجرٌ أسود
متروكٌ خلفَ سياجِ الدارْ
مِنْ خاصرتِه،

يتفتَّحُ برعمُ ضوءٍ
وعلى جبهتِهِ
تتهدَّلُ ورقةُ غارْ

حجرٌ أسودْ
حطَّ عليهِ العصفورُ وطارْ
مرَّ عليهِ الناسُ
وكانوا مشغولينَ بطابورِ الخبزِ
وفاكهةِ الموتِ الدّوّارْ

مرَّ عليهِ الشاعرُ
فتناولهُ بأصابع مرتبكة
وبناهُ
في بيت النَّار

– برج السَّرطان

في مرآةِ الثَّلجِ النائمِ
تحتَ غبارِ الشَّمس

أرى في الثَّلجِ
ثلاثَ كُوى سوداءَ
تُرى
هلْ كانتْ أجسادَ نجومٍ بَرَدَتْ؟
أنقاضاً لبراكينَ بائدةٍ؟
أوكاراً لأفاعٍ عملاقةٍ؟!

من كتفِ النَّجمِ
إلى أبعدِ قاعٍ في العتمةِ
يهوي كالباشقِ
برجُ السَّرطان

– ترتيلة للصّمت

نواعيرُ للصَّمت نحنُ
وشهقةُ نجمينِ تحتَ التُّرابِ
فراشٌ غزيرٌ على سلَّمِ الوقتِ
زوجُ حمامٍ
على غيمةٍ في كتابٍ.
وصيفانِ للجسدِ المُرِّ
محضُ وصيفينِ
للياسمينِ المبجَّلِ بينَ القبابِ
ونحن جناحانِ طفلانِ
كُنَّا رفعنا على الخمرِ
عرشينِ منْ بتلاتِ النِّساءِ
ونمنا طويلاً

وحينَ أفقنا
وجدنا الخليقةَ مَمْحُوَّةً
والقصيدةَ
واقفةً بيننا
كالغراب.

– أقدام النّسر

نسرٌ مهجورٌ
في قفصِ امرأةٍ مهجورة
منذ عُصورٌ
ظلَّ طوال الليلةِ يتصبَّبُ عرقاً
ويهمهمُ:
أعطيني قدميَّ لأقفزَ في مركبةِ الشّيطانِ
وريشي لأطيرَ
أبعدَ من هذي الصُّورة
في تلكَ المرآةِ المكسورة.

ارتباك

ريشةُ ماءٍ
سقَطَتْ من كتفِ المرآةِ
سهواً
فارتبكَ الشُّعراءُ.

– ناي

تحتَ سماءٍ نائيةٍ
فاضَ قميصُ الشّاعر بالموسيقا
وابتلَّتْ بالنّارِ أصابعُهُ
فسجَّلَ في دفترِهِ
جسدُ المرأةِ
ناي.

– صورة الشاعر "2"

مَنْ جَلَسَ الليلةَ في كُرسيّي
وأشارَ إلى الفوضى
أن تهدأ؟
للنّارْ
أن تلبَسَ هذا الثوبَ القطنيَّ
الأبيضَ؟!
من لوَّح للمرآة
وأشارَ إليها
أن تُغمضَ عينيها لتراني
ناياً مكسوراً ينشجُ في طرفِ الليلِ
وطاووس غُبارٌ؟!

–صورةُ المرأة "1"

المرأةُ التي تنامُ
وحيدةً بجانبي
أسمعُ صوتَ دَمِها
وهو يصيحُ في الظّلام
كالدِّيوكْ
أسمعُ صوتَ حلمتيها
وهما تنقّران كالحمامْ
غلالة القميصْ
وعندما تنهضُ في الصَّباحْ
تمضي إلى مرآتِها
تبدأُ الكلامْ
مع نفسِها

لكنَّهُ يحدثُ أن أسمعَ في الغرفةِ
صوت امرأتينْ
تثرثران حولَ شاعرٍ مجنونْ
أظنُّهُ أنا
وفجأةً ينقطعُ الحوارُ
بينَهما
وتخرجُ المرأة
ينصفِقُ البابُ وراءها
ج
الآن
صرتُ وحيداً غير أنَّني
حينَ نظرتُ في المرآه
أبصرتُ وجهَ امرأةٍ غريبةٍ
مقصوصةِ الشِّفاه.

– مَسَلَّة أربيلا*
ولقد أمرُّ على دمِ الأُنثى
مرورَ غمامةٍ
لكنَّني في اللحظةِ العمياءِ
أزرعُ جمرتي،
وأرجُّ بطنَ الأرضِ
هذي الأرضُ زوجُ أبي وزوجي
من قبلِ أن يتعمشقَ الرومانُ
بُرجي
في كلِّ منحدرٍ يسيلُ حليبُها
وتضيءُ زهرتُها
على الشفتين
ما مِنْ ربوةٍ إلا وذوَّبَها صهيلي
ما من غزالة
إلا ورفَّت في سريري مثلَ طيرِ النَّارِ
مامِنْ امرأة
إلا وفيها بذرةُ الوعلِ الشماليِّ
اصطفاني الاربديونَ الأوائلُ
مِنْ ندى خشنٍ على قُمصانهم
مِن صخرةٍ قربَ السَّماءِ
ومن حرير صدورهم
وكما يقدُّ السَّيفُ منديلَ الهواءَ
قددتُ غشاوةَ الوردِ الشَّفيفِ
وعِشتُ دهراً كاملاً
في قبويَ السِّريِّ
كانَ النَّملُ يحفرُ بيتَهُ
في عظمِ جمجمتي
فصحتُ:
النَّارُ آيلةٌ إلى النِّسيانِ
أينَ بقيَّةُ النُّدمانِ؟
كانَ القلبُ نصفَ غمامةٍ
والرُّوحُ ثكلى
**
ما من حصاةٍ في طريقي
إلا وباركَها حريقي
ما من سحابٍ عابرٍ
إلا وصلَّى.

الهوامش:
* أربيلا: أحد أسماء مدينة إربد-الأردنية .

"هو الذي رأى كلَّ شيء"*

شعر: د.شاكر مطلق

– الكشف الأولُ:

تتكسَّرُ الأمواجُ- في غضبٍ-

على الصخر الطريِّ

تدقُّ أبوابَ المدينةِ

تسأل الشطآنَ-في عجبٍ-

لماذا

شاعرُ الأنواءِ والرُّؤيا

عن الأصدافِ

في عجلٍ ذهبْ

من دونِ أن يطوي الشِّراعَ

ويطفيءَ المصباحَ في أعلى السّفينة

وكأنَّهُ -توَّا-يعودُ؟!

***

هل أزعجته الرِّيحُ

-آن المدُّ جاءَ-

وكان يحكي للنَّوارسِ

عن حواري الماءِ

أسفاراً غريبةً؟

يحكي لنحلاتِ البنفسجِ

عن أساطيرِ الجُدودِ

ويقرأُ الأيام في فصل الخرابِ

وطالعَ الشِّعرِ العجيبِ؟

فيرى القوادي قادماتٍ

تسحقُ الأحلام في بحر التجلّي

والمواني مقفلاتٍ

والمناراتُ انطفاءٌ

ويرى- على الأمواج- وجهاً

آنَ يشتدُّ الضبابُ

ولا يُداني كي نراه

إبان تنفلتُ الحواسُ

من القيود الأربعة

وتخطُّ- من نورِمصفّى-

وردةَ الكشفِ البهيِّ

على المياه الدّاكناتِ

بدون شكلٍ أو زمانٍ

بدونِ وعيٍ أو مكانٌ

من غيرِ أنْ يلقى علىالألواحِ

بدءَ الدائرةْ

إلا ظلالاً حائرة

ترنو بصمتٍ

بلْ تعالى

والشَّيخُ... شيخُ البحرِ

يدنو بالمعاني

من طيورِ الرّوحِ في دغل القصبْ!...

***

هلْ كانَ كالعرَّافِ

في الطُّور المقدّسْ

يُشعل النيرانَ في الكلماتِ
يهدي التائهينَ
لصبوح كشفٍ أو قصيدةٌ؟
وكأنّه الساقي ولا يدري
بكأسٍ قد تدنّس
في أكُفّ الجاهلينَ
فيهيمُ- مكسورَ الجناحِ-
على مياه الحلم للجزر البعيدةِ
في ثباتِ العارفينَ؟!..

- الكشف الثاني:
آخرُ النَّجوى غناءٌ في الرَّمَلْ
فليكنْ منه الغناءُ
وعتاب الأصدقاءُ!
أيّها الرَّائي الذي عنّا نأى
قلْ لنا ماذا رأيتَ
عندما غلّقتَ- من دون ضجيجٍ-
حانةَ العشق، وما كنتَ ارتويتَ؟!
ما الذي أبقاك في "شعب بوانٍ"
في "جدار من جليد" هائماً-
حتى انتشيتَ؟!
كنتَ في الرُّؤيا؟
أمْ الرؤيا سرابٌ
لا تُري الشّاعرَ إلاّ
ظلَّ أسرار الحياةْ
وعذابَ الكائناتْ
عندما الطينُ على " بوّابةِ الهند" ينادي
لخلاصٍ مُرتقبْ
كي يظلَّ الشّعرُ مصباحاً
ينيرُ الدّائرةْ
ويواسي المتْعبينْ
في كهوفِ الذّاكرةْ؟!

***

كنتَ في الحُمّى تصلّي
لخلاصِ الروح من فصل الوباءْ
أمْ ترى كنتَ تغنّي
لغزالِ الروح كي يدنو إلينا
سيّدُ العشق بطوْقٍ الياسمين؟
يبعدُ الأشباحَ عنّا والمُدى
كيْ يظلَّ الحبُّ فينا
صافياً مثلَ النّدى
فنرى في "الأزرقِ" "الأحمر"
يمتدُّ شراعاً
لفضاءٍ لا يرانا فنراهْ
بين شكٍّ ويقينْ
بعد أن صارتْ طيورُ الشّعرِ
نهباً كالطريدةْ
وانتهى دربُ الوعولْ
- لينابيعِ القصيدةْ-
تحت ظلِّ المقصلةْ

***

أيّها البحرُ!
أما زلتَ حزيناً؟
نحن ما زلنا، كما الموجِ
ندقّ، الآنَ، أسوارَ المدينةْ
نسأل الشاعرَ لو يُلقي التحيةْ
لوداعِ الاصدقاءْ
ووداعِ البحر والأصدافِ

يعطينا البقيّهْ
من رؤى كان رآها
كي نواسي الياسمينْ
وهو يحكي للبنفسجْ
قصّةَ الشاعرِ والتَّرحالِ
في بحر المعاني
ليظلَّ الشّعرُ من نورٍ مُصفّى
وملاذُ الهائمينَ...

***

أيها الشاعر "عمرانُ" وداعا!
وعلى الرّائي السلامْ
وتأهّبْ- يا صديقي!-
للكشوفاتِ الجديدهْ
آنَ يدعوكَ المقامُ!...

* ألقيت في حفل تأبين الصديق الشاعر المرحوم " محمد عمران " في المركز الثقافي العربي في طرطوس، بتاريخ 1996/12/22 .

- عنوان القصيدة : من " ملحمة كلكامش ".

■■■

شاعر الزمرةْ الكافرة

شعر: أحمد الدِّريس

ظمأ في يدي لاكتشاف الأساطير في جسد النّار،
مرّي إذاً
بين حسّ الأصابع
وارتعشي في فواصلها الراجفةْ
آية أنتِ
بين خلاصين ليلُ دم
وطريق إلى شفة هاتفةْ
ظمأ يستميل الملامةَ
فانحدري
ذاك مستنقع القتل
قومي اشربي
هذه دعوة للنوائب،
شعب يتيه
وراقصة خصرها فلسفةْ...
شاعر فوق رمح الزمان يتيم
على جسد الشمس بعثر أوراقه
طالعاً من هجاء المدائح
مغتسلاً بنقاء الخنازير
مفتتحاً عصره الذهبيَّ لعائلة المعرفةْ.
شاعر من هباء التهتك
من صخب الموبقات الأليفة
من جلد شعب يلوّن جلد القضايا بأسئلة خائفةْ
شاعر أرضه في سماء الريالات
زمرته الدمويّة نفط
يغني لنجمة داوود فوق نخيل الفرات
يُبيح دم الأ-نبياء لأنصار موسى
خموراً على شرف ترتديه أريحا
وتخلعه في حياءْ..

***

شاعر يتسكّع من أسف عربيٍّ إلى أسفٍ
درعه السابريُّ ارتماءْ

له في جميع الجهات رحيل على ناقة الزمن الأمريكي
تخب به من جبال الشمال
إلى طلل في تهامة
أنساغها جذُّ مغموطة في أيادي الملوك
هي الآن تحمل أسفارها حفنة من بعوض الرجال
إلى أرض غزّة
هل تحتوي خفّها
أم ترى يستعير لها العائدون حجارة طفل
يدقّ على باب حيفا
فتفتح أبوابها الناصرةْ
شاعر الزمرة الكافرةْ

جلده الملكيُّ حذاء الغد الأطلسيِّ
به مرَّ جيش الشعارات والثرثرةْ
يقرأ الأرض في حزبه
رحلة بين قوميّة اللهِ
واللغة الماكرةْ
دفّه لوعة النفريّ
وأسلابه دجل أمميٌّ وصوفيّةٌ حائرةْ
شاعر من رماد الجوائز ينهض
يقبض عن ريش صقر قريش
وعن رأس مهيار
عن طائرٍ بين أهداب أرواد
يقبض عن جمل نافرةْ
شاعر قلبه ورق
محض مرمدة
طلل لا ينوح به غير بوم النفاق
يلّون عينيه حسب الطقوس
ويسقط
يسقط في اللحظة الخاسرةْ
شاعر الزمرة الكافرةْ
شاعر الزمرة الكافرةْ

■■■

صباح الجنوب

شعر: جمال علّوش

صباحَ البكاءِ
صباحَ الدمِ المرِّ يطلعُ
مسكاً
وعشباً
وحبّا
صباحَ الجنوبْ
صباحاً لموتِ الندى
وانكسارِ العذوبةِ
في رقَّةِ القلبِ
للخوفِ وهو يوزِّعُ آلاءهُ
وملذّاتِهِ
في الدروبْ
صباحاً لأجمل وجهٍ
يشعُّ
ويرسمُ بالنار لهفتَهُ
أنجماً لا تغيبْ
صباحاً له
كيف أحصي الكراماتِ
في راحتيهِ
وكيف ألوِّنُ هذا الحديثَ
ليسمو إلى مستوى الحبِّ

كيف أعيرُ القصيدة
رؤيا لتنهضَ
طافحة كل تراكيبها
باللهيبْ
صباحَ الجنوبْ
صباحَ السلام الذي علقوه
على خوذِ الجُندِ
فوقَ الحرابِ
أمامَ المدافع
غنَّوا له كيْ يظلَّ
السلامَ الغريبْ
سلامَ الخضوعِ
سلامَ الركوعِ
سلامَ انقيادْ
صباحَ الجهادْ
صباحاً لغيثِ الرصاصِ
يهلُّ
فينمو إباءً
ويزهو عنادْ
صباحاً لـ"قانا" الجريحةِ
وهي تشيِّعُ أبناءها
للمقرِّ الجميلْ
صباحاً لدفءِ الزغاريدِ في
زفَّةِ العمر
للمشتهى وهو يعلنُ بدءَ

التفتُّح
في زَهَرِ المستحيلْ
صباحَ الجليلْ
صباحاً لموتٍ يعرِّي
العباءاتِ
يكشفُ ما تحتها من
هزيل الحياءِ
وينشرهُ رايةً تثكلُ
القلبَ
تملؤه خيبةً
وانطفاءً
صباحَ البكاءْ
صباحاً لنصرٍ تحقّقهُ
الراجماتُ، بكلّ اقتدارٍ،
على الآمنينْ
صباح الأنينْ
صباحاً لمنْ تحتَ أقدامهمْ
تُعشبُ الأرضُ
ترمي لهم سرَّها كيْ
يمرُّوا
إلى حلمهمْ واثقينْ
صباحَ الحنينْ
هو الأرزُ من رحمِ العنفوانِ
أتى
كيف يرضى الذي رضِعَ المجدَ
أنْ يستكينْ؟
صباحاً لهم
واحداً
واحداً
يدفقونْ
بأعينهم يضحكُ الوردُ
والوجدُ
والياسمينْ
ابتهجْ يا شمال فلسطينَ
مدَّ لهم سلماً كي
يمرُّوا إليكْ
ويلقوا بأرواحهم
في يديكْ
أتوا رائعينَ
مضوا رائعينَ
ولا فرحة تعدل الآن فرحتهم
في ضمير البلادِ
الحزينْ!
صباح الأنينْ
صباحاً لمجد التراب الذي
لا يخونْ
للبنانْ
للأرزْ
للعنفوان المهيبْ
صباحَ الجنوبِ
صباحَ الجنوبِ
صباحَ الجنوبِ

قصص قصيرة جداً

- انكسارات -

دلال حاتم

-1-

فرش الفتى ورقة أمام عيني الفتاة. أشار بسبابته: هذه غرفة نومنا وهذه غرفة نوم الأولاد.. هنا الشرفة، سنملأها بأصص النباتات ونمضي فيها أمسياتنا الجميلة.

أحمر وجه الفتاة، قالت دون أن ترفع عينيها عن الرسم:

– أين سنضع الأرجوحة؟ يجب أن تكون أرجوحة كبيرة لتتسع لنا جميعاً.

قال:

– الأرجوحة سنضعها في الحديقة، وسيكون لها سقف قماشي ليدرأ عنا حرارة الشمس في أيام الصيف اللاهبة.

استدرك وكأنه تذكر شيئاً.

– انظري، المطبخ هنا، تعمدت أن تكون له نافذة واسعة تطل على الحديقة تتيح لك مراقبة أطفالنا وهم يمرحون فيها.. وبالمناسبة يجب أن تتعلمي الطبخ لأنني أحب الطعام الطيب.

ضحكت:

– أنا أيضاً أحب الطعام الطيب، ولكنني أكره الوقوف في المطبخ.

قال:

– بسيطة، نستأجر طاهية، سيكون دخلنا جيداً وسنتناول طعامنا خارج البيت إن شئت.

أشارت بسبابتها إلى مربع في الرسم:

– ما هذا؟..

قال بزهو:

– هذه غرفة مكتب المهندس البارع الذي سأكونه، الدخول إليها ممنوع منعاً باتاً.. عندما أستغرق في عملي لا أسمح لأي كان أن يقطع علي خلوتي و...

قاطعته:

– حتى لو أتيتك بفنجان قهوة؟

ضغط على يدها.. ابتسم.. ابتسمت..نظرت إلى ساعة يدها، هبت واقفة:

- تأخرت يجب أن أنصرف.

أطل رجاء من عينيه:

- دقائق أخرى.

- لا أستطيع، تأخرت، أعطني رسم بيتنا سأحتفظ به معي.

بصعوبة سحبت يدها من يديه.. ابتعدت.. استدارت.. لوحت له بيدها وجدّولتها، ثم غابت عن ناظريه.

في البيت، دفعتها أمها دفعاً بصينية القهوة.. قدمت القهوة وجلست مطرقة، من خلال أهدابها استرقت نظرات إلى الضيف: قدمان ضخمتان محشورتان في صندل، ساقان انسدلت عليهما دشداشة بيضاء بلون الكفن، كرش ضخم استراح على الفخذين، يد والدها تصافح يد الضيف، أمها تطلق زغرودة طويلة، ترفع عينيها إلى وجه الضيف فلا ترى إلاعيني ذئبتين تنهشان جسدها الطفل، تسرع إلى غرفتها، ترتمي على السرير، تبكي بصمت ويدها تقبض بشدة على رسم بيت المستقبل.

-2-

ترجل عن الحصان الخشبي، اتجه صوب السيارات الكهربائية، أخرج من جيبه ورقة نقدية كبيرة ولوح بها:

- أريد أن أركب سيارة بكل هذه.

اتسعت عينا المسؤول عن اللعبة، هو ذا ولد يملك نقوداً كثيرة.

أجابه:

- بهذه الورقة يحق لك أن تمتطي سيارة لمدة خمسين دقيقة، لكنني سأجاملك وأعطيك ساعة كاملة.

ركب الفتى سيارة حمراء وراح يقودها بمهارة عجيبة، هارباً من السيارات التي تلاحقه، صادماً السيارات التي تعترض طريقه، ملاحقاً السيارة التي تقودها فتاة خضراء العينين، خرنوبية الشعر، وترتدي جينزاً يلتصق بلحمها، ضحك من فرط السعادة، أغمض عينيه وتمنى لو أنه يظل راكباً السيارة إلى الأبد.

فجاءة، انقطع التيار الكهربائي وتوقفت السيارات في أماكنها، فتح عينيه رأى أمه تربت على كتفه:

- أفق يا حبيبي، صينية الحلوى جاهزة.

دعك عينيه المليئتين بالنوم، قام إلى صنبور الماء، غسل وجهه، مر بيديه المبللتين على شعره، وضع قدميه في حذائه البلاستيكي، حمل صينية الحلوى واتجه إلى الباب، تذكر، استدار، أسرع يقبل يدي أمه:

- ادعي لي يا أمي.

رفعت أمه يديها بالدعاء :

- ليرزقك الله بحسنتنا.

خرج من البيت وسار بخطى حثيثة صوب مدينة الملاهي.

-3-

قال لها أبوها:

– هذه أمك الجديدة، أحبيها وأطيعها كما أحببت أمك وأطعتها.

تسمرت الطفلة في مكانها، رفعت عينيها إلى المرأة وتساءلت:

– هل يمكن أن تكون أماً ثانية لي؟ ما أبعد الشبه بينهما!! قال أبوها وقد رآها مسمرة في مكانها:

– ما بك جامدة هكذا؟.. تعالي وقبلي يد أمك الجديدة، اقتربت الطفلة بحذر، انحنت على يد المرأة، يد المرأة تنتهي بمخالب حمراء، طبعت قبلة مرتعشة على اليد وطبعت المرأة قبلة باردة على خدها.

وعندما فتحت المدرسة أبوابها، لم تذهب الطفلة إلى المدرسة، ومع مرور الأيام نسيت ما تعلمته في كتب التاريخ والجغرافيا والحساب، وصارت تتقن مسح البلاط وإزالة الغبار، وتلميع الحنفيات والمغاسل.

-4-

قال الرجل ودمعة حارة تكاد تفر من عينه:

– أتركها وديعة بين يديك يا سيدتي.. والله لولا الفقر والحاجة لما دفعتها للخدمة في البيوت.

اتجه نحو الباب الخارجي، تعلقت الصغيرة بساقه، قالت بلهجة أقرب إلى البكاء:

– خذني معك يا أبي.

شدتها السيدة من يدها وأغلقت الباب، رمقتها بنظرة غاضبة، انخلع قلب الطفلة من الخوف وأسرعت تتكوم في زاوية المطبخ.

صرخت السيدة:

– تعالي يا بنت.

اقتربت الصغيرة ورجلاها لا تقويان على حملها.

– ما اسمك يا بنت؟

رددت الصغيرة حروف اسمها:

–مز..مز.. مزنة.

لم تتمالك السيدة نفسها، ضحكت بصوت كالرعد:

– والله عال.. شيء حلو.. تحضرتم وصارت أسماؤكم على الموضة.. اسمعي، منذ الآن سيكون لك اسم جديد، ماذا نسميك؟ ماذا نسميك؟ فطم.. فطم اسم مناسب تماماً.. اسمك منذ الآن فطم، هل فهمت؟

مع الأيام نسيت الصغيرة اسمها الحقيقي، ولم تعد تتذكره إلا حين يهطل المطر.

-5-

ثلاث سنوات وهو يبحث عن عمل، طرق كل الأبواب وكان الجواب دائماً: لا مسابقات لا وظائف شاغرة، ثلاث سنوات أمضاها يخرج من البيت صباحاً قبل أن يفيق أهل البيت، ويعود متأخراً بعد أن يناموا. وعندما تضع أمه أمامه شيئاً من الطعام يغص لإحساسه أنه يأكل من حصة إخوته، فإذا وضعت في يده بضع ليرات، غصت عيناه بالدموع وانفلت خارجاً من البيت لا يلوي على شيء.

يوماً عاد إلى البيت متهلل الوجه، زف البشرى إلى والديه وإخوته:

– فرجت، حصلت على عمل.

أشرق وجه الأب، الآن يستطيع أن يتباهى أمام الجميع بأن تعبه لم يذهب سدى وأن ابنه صار موظفاً قد الدنيا.

أطلقت الأم زغرودة طويلة وتركت لدموع الفرح أن تغسل وجنتيها الغائرتين.

تحلق الصغار حول أخيهم الذي سيلبي أخيراً جزءاً من طلباتهم.

غاب الشاب قليلاً في غرفته، خرج بعد قليل، بسط شهادته الجامعية على المنضدة، وبدأ يحيط حوافها وسط دهشة والديه وإخوته بشريط لاصق أسود. علق الشهادة على الجدار، ورفع يديه مغالباً دموعه:

– ألفا.. تحة على روح هذه الشهادة.

بعد أيام، عرفت الأسرة أن ابنها البكر الذي دفعت دم قلبها لتعليمه في الجامعة، والذي نسجت أحلامها الجميلة حوله، قد اشتغل أجيراً عند بائع أقمشة.

-6-

عزيزي

فكرت كثيراً قبل أن أكتب لك، منذ ثلاث سنوات ونحن ندور في دوامة، حفيت أقدامنا ونحن نبحث عن غرفة متواضعة تجمع شملنا، وكنا نصطدم دائماً بأن راتبي وراتبك لن يكفيا أجراً لمثل هذه الغرفة، ويبقى علينا بعد ذلك نفقات الطعام والشراب والمواصلات والأطباء والكهرباء والتدفئة وأشياء أخرى كثيرة، كنت دائماً أعاند الذين يقولون إن الفقر والحب لا يجتمعان، ولكنني للأسف الشديد، اكتشفت أن حرارة الحب لا تغني عن المدفأة، وأن العواطف لا تغني عن الطعام ولا تدفع فاتورة الكهرباء، تأكد لي أن الحب يهرب من النافذة قبل أن يدخل الفقر من الباب، وأنا وأنت يا عزيزي فقيران، فقيران جداً، ورغم كل محاولاتنا في حماية حبنا إلا أن الفقر قد تسلل إلينا ربما من عقب الباب أو من ثقب المفتاح.

الفقراء يا عزيزي لا يحق لهم أن يحِبوا أو يُحبوا فوداعاً .

-7-

قال لها بعد أن ملأ أصدقاؤه قلبه شكاً:

– لم تتغيبين دائماً يومي السبت والخميس؟..

حاولت أن تهرب من الجواب ولما ألح أجابت:

– لدي ظروفي وأسبابي.

قال:

- ولكن محاضرات هامة تقع في هذين اليومين.

ضحكت:

- شكراً أنك تعيرني دفترك لأنقلها.

صباح السبت، لطى الشاب في زاوية، رأى فتاته تخرج من بيتها، لاحقها من بعيد وهي تغذالسير إلى الطرف الآخر من المدينة، حيث الشوارع الواسعة والفيلات الأنيقة، رآها تخرج مفتاحاً من حقيبة يدها ثم تفتح باباً وتدخل.

ما قالوه له صحيح، انقلب شكه يقيناً، ماذا تفعل في الداخل؟

اندفع نحو باب الفيلا ووضع يده على الجرس، أطلق الجرس تغريداً كبلبل صداح.

"تأخرت، سأحطم الباب إذا لم تفتحه".

بعد قليل انفرجت درفة الباب، أطلت بنصف وجهها وفي عينيها نظرة رعب دفع الباب، شهقت، شهق.

كانت الشابة حافية القدمين، تحزم شعرها بإشارب قديم، وترتدي بنطالاً شمرته حتى الركبتين وبيدها ممسحة للبلاط تقطر ماءً.

-8-

أحاطوا به مهنئين غامزين من جانبه:

- مبارك الزواج.. هكذا الزواج ، وإلا فلا ثياب جديدة من الطربوش إلى البابوج وعطر فواح وسيارة خاصة وحب ملتهب! ألا تحدثنا عن الحب والزواج؟

رد بصوت هامس خجل وكأنه اقترف ذنباً:

- شكراً، العقبى لكم

لكزه أحدهم في جنبه:

- لن ندعك حتى تخبرنا كيف تم الأمر .. أفدنا أفادك الله.

احك لنا عن تجربتك، نحن عزّاب ومنك نستفيد.

حاصروه بأسئلتهم، سؤال من هنا وسؤال من هناك، فلم يجد بداً من الكلام:

- الجنس يا أصدقائي حاجة فيزيولوجية مثل الطعام والشراب والنوم، وبما أنني شاب في الثلاثين ممتلىء صحة وعافية ورغبات، وبما أنني لا أقرب الحرام أولاً وأخشى على نفسي من الإيدز ثانياً ولا أملك من متاع الدنيا إلا هذا الراتب المحترم، لذا فقد عرضت نفسي للبيع في سوق الزواج، فاشترتني أرملة تجاوزت الخمسين تملك بيتاً وسيارة وشاليهاً على البحر وآخر في الجبل ورصيداً محترماً في البنك، أما الحب الذي كنا نتغنى به ونتحدث عنه فصدقوني أنه كلام فارغ، لا وجود له إلا في الكتب والروايات والمسلسلات.

-9-

قال الرجل لزوجته وأبنائه الذين التفوا حوله:

– لقد شاهدتم يا أعزائي على مدى شهر، وعبر الأقنية الفضائية، برامج ترفيهية ورياضية وصحية متنوعة، وأود في هذه الجلسة أن أؤكد على البرامج الصحية التي أفادتنا بمعلومات كانت غائبة عن أذهاننا، ولا أرى بأساً من تذكيركم بها، وبخاصة تلك التي تتعلق بموضوع التغذية.

– اعلموا يا أبنائي أن الجسم بحاجة إلى البروتين الذي نحصل عليه عن طريق اللحوم والبقول، ولكننا لم نكن نعرف أن اللحوم الحمراء، ترفع نسبة حمض البولة في الدم، وتؤدي في المستقبل إلى آلام شديدة في المفاصل لا تنفع معها الأدوية، أما اللحوم البيضاء، فقد عرفنا للأسف أنهم يطعمون الدجاج علفاً مركزاً لتسمينه، وربما يدخل في تركيب هذه الأعلاف مواد لا تصلح أصلاً للدجاج، مما قد يؤدي لا سمح الله إلى جنون الدجاج كما جن البقر، أما الأسماك فأفضلها ما يؤكل طازجاً فور خروجه من الماء لأنه سريع العطب، ولا شك أنكم تذكرون حالة التسمم التي أصبنا بها جميعاً، وقررت بعدها عدم إدخال السمك إلى بيتنا.

– أما السمن العربي والدهون والزبدة والقشدة فكلها تؤدي إلى ارتفاع نسبة الكولسترول والشحوم الثلاثية في الدم؛ وبالتالي إلى إرتفاع الضغط ومشاكل قلبية نحن في غنى عنها، فإذا تحدثنا عن البيض فإن تأثيره مثل تأثير الدهون، كما أن طعمه لم يعد مثل طعم البيض أيام زمان، يوم كانت الدجاجة تسرح وتلتقط رزقها مما يبذره أصحابها أمامها..

في تلك اللحظة، هم أحد الأطفال بالكلام، فأسكته الأب بإشارة من يده وتابع.

– أما الحلويات والسكاكر فإنها تسبب والعياذ بالله أمراضاً كثيرة أهمها الداء السكري، وهو داء لا شفاء منه؛ كما أنه يسبب الجلطة والتهاب الأعصاب وفشل الكلى وضعف الرؤية والعمى أحياناً، كما أنني لست بحاجة إلى تذكيركم بأن السكاكر التي تمصونها والعصائر التي تشربونها يدخل في تركيبها مواد ملونة غير صالحة للإستخدام البشري، وتصديقاً لكلامي، فإنني اقتطعت لكم من الصحف اليومية قصاصات تشير إلى ذلك، ولا يغرب عن بالكم أن تناول الحلوى ومص السكاكر يؤدي إلى تسوس الأسنان ونخرها، والسن المنخورة لا تؤلم صاحبها فقط بل تؤذي الأسنان المجاورة لها، فهل تريدون لأسنانكم اللؤلؤية الجميلة مثل هذا المصير؟

لذا، وبما أنني حريص على صحتكم الغالية، وأرتجف هلعاً من أن يصيب المرض أحدكم، فقد اتخذت قراراً هاماً بأن نتحول إلى نباتيين لأن النباتيين كما رأيتم أكثر صحة وأطول عمراً، انظروا حولكم يا أحبائي لتروا كم هي الطبيعة سخية!. إنها تقدم لنا الفجل والبصل والثوم والخيار والبندورة والسبانخ والبقدونس، وبالمناسبة فإن للبقدونس فوائد تجميلية إلى جانب فوائده الصحية، ويكفي يا زوجتي العزيزة أن تغسلي شعرك بمنقوع البقدونس ليزداد لمعاناً وقوة، وأن تغسلي وجهك بمغلي البقدونس لتزداد بشرتك صفاء ونقاء.

أعرف يا أحبائي تمام المعرفة أن أجسادكم الغضة بحاجة إلى البروتين لتقوى، لذا سنلجأ إلى البروتين النباتي الموجود بكثرة في الفول والعدس والحمص، ورحم الله أجدادنا الذين قالوا حكمة بالغة، أرجو أن تحفظوها لتلقنوها لأولادكم في المستقبل.

"إذا غاب عنك الضاني عليك بالحمصاني"

وهل هنالك ما هو ألذ من حساء العدس، وفتة الحمّص، وطبق الفول المدمس وجاط المجدرة!؟

عندما انتهى الرجل من نصيحته الغالية، غادر أولاده الغرفة، وعندئذ أمسك رأسه بكلتا يديه، وأطلق لدموعه العنان.

حفلة تنكرية...

ابراهيم خريّط

أخيراً.. عزمت على السفر.

لما وجدت أن لابد مما ليس منه بد، وأن ذيول القضية تشعبت وتفرعت، وتعدد الذين يمسكون بأطرافها، حتى باتت تحتاج إلى مراجعات ومقابلات واتصالات مع معارف ووسطاء وموظفين كبار وصغار، وأختام وتواقيع، وانتظار هذا والوقوف بباب ذاك، والرجاء والشكوى وشرح الحال وبذل المال.

أما لماذا لم أقرر إلا أخيراً، فهذا أمر يتعلق بطبعي، إذ صرت أكره السفر إلى المدن الكبيرة.. الحياة فيها ميدان سباق، الناس يتحركون كخلية نحل.. ازدحام في الشوارع والساحات والمحلات والدوائر والفنادق، وإني لأعجب كيف لا يصطدم البشر بعضهم ببعض في هذا الزحام الذي يختلط فيه الكبير والصغير والمرأة والرجل والموظف والعامل والبائع والمشتري.. فتتدافع الأكتاف والصدور والظهور، وتتشابك الأذرع والسيقان.

عندما وصلت أخذت حقيبتي الصغيرة وقصدت فندقاً متواضعاً أقضي فيه ليلتي، لعلي أستيقظ في الصباح نشيطاً فأنجز ما جئت من أجله.

لم أشعر بالنعاس.. حاولت دون جدوى.. في رأسي صور وأفكار عديدة.. تقض مضجعي، تهوي على ذاكرتي مثل مطارق ثقيلة فتطرد النوم من عيني.

قلت في سري: لأخرج إلى المدينة.. أمشي قليلاً، لعل ذلك يروح عني فتهدأ نفسي ويقارب النعاس أجفاني.

تذكرت كيف قضيت في هذه المدينة الكبيرة سنوات عدة، للدراسة في جامعتها.. كانت الأيام غير هذه الأيام. كان للمدينة جمال ساحر ورائحة مميزة.. كم كنا نسير في طرقاتها ليلاً، بعد تعب الدرس والقراءة.نشرب الماء البارد من مناهلها المنتشرة في الحارات، ونشم رائحة الياسمين والفل، ونقطف باقة صغيرة نزين بها غرفتنا المتواضعة.

وصدفة.. التقيته..

صديق قديم، لم أره منذ سنوات.. هو غريب مثلي، استهوته المدينة فاستقر فيها بعد أن وجد وظيفة مناسبة. وبعد سلام وعناق وسؤال قال:

– لن أتركك الليلة، أنت ضيفي، وأنا وحيد مثلك، سافرت زوجتي إلى البلد.. ما رأيك أن نقضي السهرة في مكان عام ونستعيد أيام زمان.

أردت أن أعتذر..

قال: يا رجل.. فرصة مثل هذه قلما تأتي.

قلت: عندي عمل كثير، يجب أن أنجزه غداً.

قال: لا تخف.. ما زال حتى الغد وقت طويل، هيا بنا.

سألته: إلى أين؟

رد قائلاً: اختر أنت.

– أنا..؟

واستطردت ضاحكاً: أنا لا أعرف كثيراً في هذه المدينة فقد تغيرت تماماً.

– هذا صحيح.. لقد تغيرت.. كل ما فيها تغير، البشر والحجر، فكما يقول صاحبنا هيراقليطس أنك لا تسبح في النهر الواحد مرتين.. لأن مياهاً جديدة تجري من حولك دائماً.

صمت لحظة ثم أضاف متسائلاً:

– ما رأيك بحفلة تنكرية؟

لم أتكلم.. أردت أن أرفض، إلا أن الفكرة استهوتني.استطرد قائلاً: سوف ترى عالماً آخر.ثم عقب مازحاً: هي فرصة يا رجل فاغتنمها قبل أن أرجع في كلامي.

انطلقت بنا السيارة إلى فندق ذي نجوم خمس.. شعرت بشيء من الرهبة والوجل، وأنا ألج عالماً لا أعرفه من قبل، الأبواب الزجاجية تفتح وتغلق آلياً.. شد انتباهي اعلان عند مدخل الصالة الكبيرة.. قرأت.. الدخول باللباس الرسمي، يرجى التقيد بذلك.

استوقفت رفيقي.. أشرت إلى اللوحة. قال موضحاً:

ما بك يا رجل! هذا مكان لا يرتاده إلا علية القوم.

وأضاف ضاحكاً كعادته: وأنا وأنت.

رحب بنا النادل، انحنى لنا، كان يرتدي ثياباً سوداء وربطة عنق أنيقة، حييته ومددت يدي مصافحاً.. شدني رفيقي وقال هامساً:

– ماذا تفعل؟ صحيح أنك بدوي.

جلسنا على كرسيين متقابلين، تتوسطنا طاولة فوقها صحون وملاعق وأقداح وعلبة محارم ورقية وزجاجة ماء..

تلفت حولي.. ليس بين الرواد من يضع قناعاً أو يرتدي ثياباً تنكرية، فقلت في سري: هل هذه هي الحفلة التنكرية التي وعدني بها؟ وأضفت: ربما لم تبدأ بعد.

امتلأت الصالة بالناس والدخان ورائحة الكحول والعطور، وصدحت في القاعة موسيقا صاخبة تصيب الآذان بالصمم.صعد إلى المنصة مطرب شاب، غنى ألحاناً عربية وأجنبية.. أعلن عريف

الحفل عن الجزء الثاني من السهرة، أطلت فنانة شابة بثوبها القصير جداً وصدرها وظهرها المكشوفين ونهديها البارزين.. رقصت وغنت أغانٍ عديدة لمطربين ومطربات، كانت تصل واحدة بأخرى. ضجت الصالة بالتصفيق والهتاف.. صُفّت على حافة المنصة زجاجات الشراب.. أكثر من واحد دنا منها ونثر عليها قطعاً نقدية كبيرة.

نهض رجل.. كان يبدو رزيناً متزناً قبل أن ينهض، صعد إليها، اقترب منها، همس في أذنها، أمسك بيدها، غنت له، رقص، ضمها إليه.. دفعته عنها.. تأرجح، وقع أرضاً.. زحف على يديه وركبتيه.. احتضن ساقها.. زجرته، ورفسته بقدمها، تدخل شابان قويان وأعاداه إلى مكانه وهو يهذي بكلمات رخيصة مبتذلة.

قال صاحبي: طبعاً لا تعرفه.

قلت: طبعاً.

قال: يلقبونه بالمرعب.

قلت: ولكن.. لا يبدو عليه ذلك.

أضاف: لا تستغرب.. تراه في النهار على غير ما تراه في الليل.

تلفت حوله واستطرد: إنه من ذوي الشأن، هو مرعب حقاً .. صارم حازم ، لايضحك في النهار ولايبتسم أبداً .

آخر استهوته الراقصة الشقراء أو السمراء ،لا أدري، فالأصباغ والألوان غطت بشرتها.. ترك مقعده وراح يرقص إلى جانبها، يحاول أن يقلدها.. نزعت الحزام عن وسطها ولفته حوله فانتشى وصار يهز وسطه ويتلوى.

قلت لصاحبي: هل هذا منهم أيضاً؟

ورسمت بيدي اشارة يفهم معناها.

ابتسم وقال ببساطة: هووه.. طبعاً.

شغلت بالمراقبة والتساؤل وكدت أن أموت هما، ها هي امرأة شابة جميلة فاتنة تسرق نظرات خاطفة إلى شاب ينزوي في ركن آخر، وتبادله التحية بالاشارة خفية أمام زوجها الذي يجلس قبالتها، يجهل أو يتجاهل ما تفعل.

قلت لصاحبي: أكاد أفقد صوابي.

قال: لماذا؟

واستطرد بطريقته الخطابية ساخراً:

– عجيب أمرك أيها البدوي القادم من أطراف الصحراء، الناس هنا لا يهدرون الوقت.. هنا يعقدون الصفقات وينجزون المعاملات.. بيع، شراء، نقل، تعيين... وكل شيء بثمن، هنا يخلعون

ثياب التنكر ويكشفون عن خفاياهم التي يتسترون عليها في النهار، حيث ترى كل واحد بحجمه الطبيعي دون تزييف.

قلت: ولكني أعتقد أننا جئنا إلى حفلة تنكرية.

ابتسم ساخراً ولم يتكلم.

طالت سهرتنا حتى مطلع الفجر.. قام بعض الرواد إلى بيوتهم مخمورين.. أعلن أحدهم وقد تعته السكر أنه لم يظلم في حياته كما ظلم بزواجه من أم الأولاد، وأنه على استعداد لأن يدفع نصف عمره مقابل ليلة مع تلك الشقراء.

كانت الصالة تلفظ روادها قشوراً منزوعة اللب..نظرت إلى ساعتي، كانت تشير إلى الثالثة صباحاً.

قلت مفزوعاً: لقد تأخرنا، وأنا عندي أعمال علي أن أنجزها في الغد.

ضحك وقال: تقصد اليوم..

ثم استطرد: لا أنصحك بالعودة إلى الفندق والنوم. قد لا تستيقظ إلا بعد الظهر.

ذهبنا إلى بيته، وفي الصباح شربنا شاياً وقهوة وانطلقنا إلى المجمع الكبير.

وفي الطريق قلت: قضينا سهرة لطيفة، ولكنك كنت قد وعدتني بحفلة تنكرية.

ارتسمت على وجهه ابتسامة لم تلبث أن انفجرت قهقهة لفتت الأنظار إلينا، ثم نطق:

– حفلة تنكرية أيها البدوي! أنا ما زلت عند قولي. ولكن .. نسيت أن أقول لك أن مثل هذه الحفلات صارت تقام في النهار.. انظر حولك.

كانت المدينة عروساً تستيقظ بدلال، متعبة، كسولة، نشوى، النوم يثقل أجفانها ونسيم الصباح يثير فيها رعشة لذيذة، وفي شوارعها التي تفرقت كالشرايين في الجسد دبت الحركة بهدوء، ثم لم تلبث أن ازدحمت بسيارات كبيرة وصغيرة، ووجوه قابلت بعضها في تلك السهرة أو هكذا خيل إلي.

نظرت حولي.. أمعنت النظر..

وجوه جادة وقورة.. نظرات هادئة، خطوات ثابتة رزينة، حديث عن الواجب والمسؤولية، وحوار حول النزاهة والأمانة والشرف.. وترشيد الاستهلاك واستغلال الموارد والطاقات، والقضاء على الهدر والرشوة والفساد، وأخبار عن التصدي للظلم والعدوان، واستعادة الحقوق ورفض الاستسلام.. وحماية البيئة وحقوق الانسان...

ضحكت ضحكة ساخرة..

عقب صاحبي: تضحك.. انظر.. هذه هي الحفلة التي وعدتك بها.. يبدو أنها قد أعجبتك.. تأمل جيداً، فها هي قد بدأت الآن.

نظر إلى ساعته.. كانت تقارب الثامنة صباحاً ثم أضاف: اعذرني.. سوف نفترق.. "تمرتي" تبدأ بعد قليل ويجب أن لا أتأخر.

سباق الاغتيالات

قصة: عبد الرزاق الحاج ابراهيم

طالبتي تحبني!

أمس كتبت لي على ورقة امتحانها بعدما ثبتت صورتها تحت المساحة السوداء في الزاوية العليا منها:

أحبك أيها الساحر ،وأعرف أنك تحبني أكثر وأن وقارك واتزانك مؤقتان بفعل قدسية المكان- حرم الجامعة- فأنت الأستاذ وأنا المادة ذراعيها نجاةً، أنت القلم وأنا الورقة البيضاء العطشى!

وبلغة تكاد تنقرض، تخاف أن يشاع عنك الزنى برسالتك وأفكارك ومع من؟! مع وديعة أنت مؤتمن على تثقيفها وتهذيبها، حيث لا ذرائع ولا أعذار قادرة على حمايتك وكم الأفواه أو تأجيل تنفيذ الحكم بالرجم!

فإذا بحت لي بحبك ووضعت حداً لعذاباتك، أليس أفضل وأهدأ بالاً لقلمك السيّال وأعصابك الشديدة الحساسية من أن تكتشف زوجك قلقك وشرودك ونفورك، هذا إذا لم تتبادلا الشتائم لاحقاً وتتشوه صورتكما أمام أعين الأولاد؟

هيا اسحج صدري بعينيك واضغط على وجنتي وداعب شعري أيها الحلو المر- لاأحد يراك الآن وأنت تتأملني وتوغل في تشريح أحلامي، تشجع واعمل بمبدأ "كل شيء أو، لا شيء". وحتى لا تقع فريسة التخمين والتنجيم أنا هكذا أحيا ولست ضحية قراءاتي الملونة ومنها كتاباتك التي أحلم أن تقرأها لي وعلى جسدي ما بين كل قبلة وقبلة قبلة أخرى خرساء أقصر قليلاً، وبالتحديد قصتك "انتظار" التي تشارك بها في سباق القصة القصيرة لهذا العام.

لقد سرقتها من على مكتبك ونسخت عنها عدة نسخ وزعتها فيما بعد على رفيقاتي مع اهداء فخم كاذب مبالغ فيه وتوقيع مزوّر، فقد كنت معهن في رهان على ألسنتك ولهاثك ورائي!

أنت لا تعلم أنني سرقتها وأعدتها إلى محفظتك في غفلة منك وأنت تقضم حشيش إبطي الأشقر تماماً مثلما يفعل خروف "نزار قباني"!

قد تعاتبني وغرضك البعيد مغازلتي ومعابثتي والبقاء لمدة أطول في ذلك الركن الظليل من صورتي: كيف جمعتِ كلمة حشيش مع كلمة أشقر، فالحشيش أخضر والعشب لونه الغالب الأصفر؟! حاول أن تخرج معافى من دائرة لغو القواميس، في رأيي كل السجناء وجوههم ولحاهم صفراء، وكل الأحلام المطوقة كسيحة، مثلاً شعر إبطي أشقر لأنني شقراء أو لأنه سجين قفص زجاجي يعني بشرتي الحليبية، أما وقد لاقى منك كل هذه الرعاية والاهتمام فقد تغير إلى حشيش أخضر نديّ، إذن كل ما هو مغروس في الأرض ويشرب كلاماً حلواً ونظرات عسلية فهو حشيشي أخضر ونديّ...

عندي فساتين وكنزات صفراء كثيرة، لكنها تظل صفراء اللون حتى ألبسها وتلامس جسمي فترتوي من نزق شبابي ورائحة فضائحه الصغيرة اللذيذة!!

أنا أشبه تماماً قصتك "انتظار" فأنت تحلم أن تحصد بها الجائزة الأولى أو الثالثة، وبتهنئة الأصدقاء والزملاء والطلبة وشراء الهدايا لزوجك وعصافيرك .

إذن "انتظارك" صفراء أو لنقل شقراء لأنك والحق كاتب موهوب ومتمكن، لكنها لن تورق وتخضرّ وتحشش إذا خرج حصانك من سباقه حزيناً باكياً أو وهو يعرج!

ثم هل تعلم أن عدد كلمات "انتظار" /292/ كلمة بما فيها أحرف الجر والعطف؟! وهل تدري أنها فيما لو حصدت الجائزة الأولى يكون قطاف حبة الكرز الواحدة /291/ ليرة وبضعة قروش؟!

في لحظات ما لا أدري ماذا ينتابني؟!

أنا خائفة! خائفة جداً أن تعاملني من خلال بريق ولمعان حبات عقد اللؤلؤ وعلامات ترقيم الربح والخسارة، لذلك تراني أسرع خطواتي قبل أن يفوتني قطار المحاربين المرتزقة- الزواج التقليدي- فهل تأذن لي بتعبيد الطريق إلى زوجك، ضرّتي المتخيلة التي كرهتها جداً وحقدت عليها في الأيام السالفة، برسائل الاعتذار وباسمك؟

حسناً سوف أفعل فهذه هي آخر حدود ذاكرتي وذكرياتي معك، سيما وقد تزوجت العام الماضي من سائق تكسي لقنني هو الآخر درساً لكنه الأشهى! وأصبح عندي طفلة مستقبلها محفور في ذهني وأنا أشرق بالدمع:

"سيدة بيت فقط" وبعد "محو أميّتها فقط!!"

حين يذهب حاتم إلى عمله وتكون طفلتي بهيرة نائمة أغدو وحيدة حزينة أبكي كثيراً وبلوعة يوشك لهيبيء أن يطال كل ما ادخرته من فرح وضحك لحياتي الجديدة!

أن تسرقك مني جامعية أجمل.. أهدأ.. أكثر شيطنة.. أطيب.. أعقل.. أذكى.. فلا بأس، أما أن تخطفك من بين يدي فقط "الحاجة إلى بعض الراحة!" فهذا ما لم أقدر على فهمه واستيعابه حتى أموت!!

ليس يهم.. حسناً سوف أكتب إلى زوجك نيابة عنك بعد ما فوّضني جنونك الذي تتحدث عنه صحف دمشق وأروقة فنادقها الفخمة!

زوجي العزيزة " مزيّن" :

ألم أخبرك في رسائلي عن طالبة تحبني وأن اسمها هند؟!

لا أخفيك سراً بدأت أخاف أن تضرم النار حولي، لا تحزني لسوف أحاول ألا أغرق. فأنا أبحث عن كنزي الثمين، النظر في أخلاق العصر وعقول البشر . لا..لا.. ليس شاقاً وعسيراً هذا الأمر . سوف أحاول وأحاول.

البارحة كتبت لي هند على كامل مساحة فخذيها:

إني أشفق عليك! هل أنا فاتنة إلى هذا الحد المغري بمنحي العلامة التامة في مادة "سقوط الحضارة"؟! ألست القائل في إحدى قصصك: النسر هو الطائر الوحيد الذي لا يزني إذا ما تزوج؟! أم تحسب أنك مكتشف كيمياء جسدي وروحي وشفافيتهما؟!

عزيزتي مزيّن"!

ابقي في القرية، لقد أحرقت ودون أدنى تردد أو ندامة عقد آجار المنزل. يعني سوف لن تحضري إلى المدينة ولن نذهب معاً إلى معارض الكتب والزهور، ولن نأكل سوية مناقيش الزعتر والفلافل فوق الأرصفة على غرار ما يقوم به السياح ذوو الاهتمامات الثقافية، ولن نحقق حلمنا ونسافر في القطار إلى مسرح ومعبد مدينة تدمر حتى ولا إلى السينما.

فالعالم أصبح مزرعة صغيرة، مزرعة لجهة الدنيا وليس مزرعة لجهة "الآخرة"!

العزيزة "مزين"

لا شك أدركتِ أن رسالتي السابقة كانت مبتورة متوترة!

قد أتقدم غداً في لحظة ضعف وضياع بطلب إعفائي من التدريس في الجامعة!!

"مزين" الحبيبة!إذا سألت عني فإليك جدول أعمالي وتحركاتي:

أنا في النهار وفي أوقات فراغي أقيم عند زجاجة عطر الصالحية أتفيأ ظلال ضريح "محي الدين بن عربي"!

وفي ساعات الليل الأولى أتبرأ منه وبثلاث طلقات تأكيداً على قذارتي وحرصاً مني وابقاءً على طهارته، لأنني أكون عند حذاء طالبتي هند، ليس تحت النعل تماماً فأنفي ما يزال يتحرك بشيء من الحرية، وأنا لا أكف عن محاولات التسلق والصعود، قد لا أتمكن فرائحة نعليها على ما يبدو ليست كرائحة الورود والزهور التي نركض فرحين لتقديمها إلى من نحب!

وفي الهزيع الأخير من الليل تجدينني أهذي بما تكون كتبته هند وأنا أعد بلاطات الرصيف المؤدي إلى بلاطات المنعطف الآخر:

قاعدة هذا العالم يا معلمي نطفة حرام هي: الطغيان!

ورحم ذلك الطغيان زرقة سامة هي: اقطع!

وأغرب ما رأيت في ذلك العرس البدوي البربري:"الطاغية هو ذلك الرجل الذي يقطع الشجرة لكي يأكل الثمرة"!

وأنت هو!!

لقد انتصرت عليك مرة واحدة، لكنك انتصرت عليّ إلى الأبد، أردت أن أغويك وأجعلك مطيّتي، لكنني وقعت في شبكة من الأسلاك الشائكة، فأحببتك وحين أحببتك أغريتك بكل ما لديّ أن تقطع كل جذورك وتبقى لي وحدي، فلم تضغط السماء على يدي ووقعتُ من جديد في فخ ذكائك وصلابتك، فكان طغيان جسد على جسد، وكلمة على كلمة، وجبل على حدبة!

لم أكن أتوقع مطاوعة المطيّة إلى مطواة تحز عنقي حتى عظمة الحنجرة كلّما مرّ ببالي"فاتك" اسمك!!

آه.. كم كنت غبية في تفسير صمتك.. كنت أظن أن جيوبك فارغة من أي مشروع باستثناء هاجس الكتابة عندك، لم أكن أتوقع أبداً هذه القسوة والمبالغة في اهانتي واذلالي وأنت تلوحّ لي بهذا الخليط العجيب من السخرية والشفقة:

أنا لم أجبرك على صرف اللؤلؤ- بدل أتعابي- باللؤلؤ الآخر والخمر والتبغ، فالأمر عندي سواء فكلاهما وفر فائض عن الحاجة.

كوني أمينة بمعنى حدّدي رغبة واحدة واسعي لها بكل جوارحك، فأكثر من رغبة- نجاحك في الجامعة وامتلاكي- في وقت واحد لا تتسع لاحتضانها ذراعاك.

ضعي ورقة العمل في محفظتك أو طيَّ حشيش حلمك الأخضر، كلّما خرجت من البيت حتى لو إلى البقالية على الرصيف المقابل!!

■■■

ظـــــــل...

قصة: نيروز مالك

في هذه اللحظة التي يستعد فيها للدخول معها إلى غرفة العمليات، اشتد احساسه بأسى الفقدان لأن التي يدخل معها لن تخرج من غرفة العمليات أبداً!..

رفع وجهه إليها ونظر إلى وجهها الشاحب، تأمل قسماته الحلوة.لقد أحبها كما لم يحب أحداً سواها، فقد عاش معها يوماً بيوم، رافقها خطوة خطوة منذ أيام الطفولة، حدّثها في كل الأمور الخاصة والعامة، أكل معها وشرب، شاركها في أحلامها ومطامحها، نام إلى جانبها على سرير واحد... غضب معها وفرح وبكى وضحك...

في أيام الطفولة لم يفترقا ليوم واحد.. حتى عندما كانت تمارس بينها وبين نفسها حياتها السرية كان إلى جانبها.. فلم تشعر في يوم من الأيام بأنه يراقبها أو يتطفل عليها، أما عندما كان يحاول أن يدع لها قليلاً من الحرية- حرية الانفراد بنفسها- فكانت تلتفت إليه وتسأله: أين كنت؟

كان يخجل. يطرق وجهه ويقول: أنا آسف. ظننت بأنه من الأفضل أن أدعك تنفردين بنفسك!

كانت تبتسم له وتقول: لا عليك. ولكن لا تكرر هذا الأمر مرة ثانية. ثم تضغط على أصابع يده وتقول: هيا.. لقد تأخرنا. ويذهبان معاً.

لم يشعر في يوم من الأيام بأنها شكت من مرض ما. كانت دائماً معافاة. وفي صحة جيدة. موردة الخدين. ذات بشرة شفافة تنضح بالعافية. وذات يوم حسدها على ذلك. ولكنه عاتب نفسه فيما بعد وقال: أتحسدها على عافيتها؟ هل تريد أن تمرض؟ ثم إن مرضت، هل ستكون سعيداً. وكاد أن يجن للأفكار التي انتابته فقال لنفسه: أي مرض يصيبها سيصيبني أيضاً..

في أيام الطفولة كان يشعر بأنها تتفوق عليه في المجالات.كافة كانت نشيطة لا تركن إلى زاوية أو مكان، دائبة الحركة واللعب، لم تشعر بنوع من الكسل أو التردد أو التقاعس عن نشاطها الا في السنة التي أخذت تفكر فيها كأنثى، يجب أن تكف عن مشاركة الصبيان اللعب، وأن لا تسلك سلوك الذكر في حياتها القادمة!

شعر بحزنها وأساها عندما راحت تتخلى عن ملاعب الطفولة لتنتقل إلى ملاعب النضج والانوثة. لقد ظلت طويلاً تدرّب نفسها لتنسجم مع ذاتها كأنثى... ولكنه ها هو اليوم

عرف سبب عدم انسجامها مع عالم الأنثى الذي كان لابد لها أن تلجه، لقد حاولت أن تقنع نفسها بالانسجام. أما في دخيلة نفسها فكانت تفكر وتحلم بذاك العالم الذي تركته وراءها..

سألها ذات يوم: إن كانت سعيدة لتركها تلك الملاعب؟

نظرت إليه ثم شردت بعيداً ولم تحر جواباً.

عرف منذ تلك اللحظة إنها لم تكن سعيدة. ولكن الأمر المنطقي ليس لها فقط، إنما لكل أبناء جنسها، أن ينسحبن إلى ملاعبهن الخاصة.. فهن في نهاية المطاف فتيات، فيجب أن يعترفن بذلك والا؟؟؟

*

في الرابعة عشرة من عمرها شعر بأول قلق عليها، عندما سألتها أمها ان كانت العادة الشهرية تأتيها بصورة طبيعية؟ التفتت إلى والدتها باستغراب وتساءلت: ماذا تعني العادة الشهرية؟؟

ابتسمت الأم رغم قلقها الظاهر في دخيلة نفسها وقالت: لا بأس سيأتي يوم أفضل من اليوم لأشرح لك ماذا تعني. ثم حاولت والدتها أن تقنع نفسها بأن ابنتها ما تزال صغيرة . ثم علّقت وهناك كثيرات من الفتيات يتأخرن في بلوغهن ..

في هذه السنة بالذات شعر بأمر غير عادي يشدّه إليها ، شعر برغبة قوية في أن يلمس يدها ،يضغط على أصابعها ، لايدع راحة يدها من يده ، يجلس إلى جانبها ، يحس بأنفاسها، يقترب منها إلى حد الالتصاق، شعر برغبة قوية في أن يميل بوجهه إلى وجهها ويقطف من خدها الوردي قبلة سريعة. وإن لم تمانع سيطيل من قبلته، ثم يزحف بشفتيه من خدها إلى فمها ليلتقط احدى شفتيها بين شفتيه ويقبّلها قبلة طويلة. شعر برغبة في أن لا يبتعد عنها. إنما يضع رأسه على صدرها ويقول لها: أحبك.

هذه الخيالات التي أخذت تجوب ذهنه كانت تدفعه أحياناً إلى تصرفات حمقاء يقوم بها في حضرتها..

كانت تنظر إليه باستغراب ما تلبث أن تضحك منفجرة وتقول له: أمرك غريب اليوم!

نعم. كان أمره غريباً معها في تلك السنة.

كانت تسأله: ماذا بك، لماذا سلوكك هذا؟ وتضيف: كأني أمنعك من أن تمد يدك إلي، أولا أسمح لك أن تشارك حياتي في هذا الأمر أو ذاك؟ ثم تتساءل: ماذا بك؟

كان يضحك لها ويقول: ليس بي أي شيء، ولكني كما تعرفين أحب أحياناً أن ارتكب بعض الحماقات!

كانت تهز رأسها وهي تضحك وتقول: أمرك غريب! ثم تسأله: ما رأيك أن نذهب إلى الحفلة التي دعونا إليها في صالة الفنون بمناسبة قدوم الربيع؟

كان يضحك ويشعر بسعادة، لأنها اختارته من بين جميع الشبان الذين يتهافتون عليها، كان يضحك بصخب ويقول: نعم، سنذهب،ثم يضيف: يا لسعادتي..

نعم، يا لسعادته أن تمسك بأصابعه، وتميل برأسها على كتفه وهي تهمس في أذنه بأغنية عن الحب...

كان يغمض عينيه وهو يدندن معها كلمات الأغنية ولحنها..

ولكنه، ذات يوم وهو في قمة سعادته شعر بأنها عاملته ببرود، وقف ونظر إليها وهي تبتعد عنه، ماذا في الأمر يا ترى؟ أطرق ومضى إلى البيت... وفي غرفته جلس إلى نفسه وراح يستعيد وقائع اليوم الأخير من حياتهما... وفي لحظة غير معينة شعر بأنها مالت بعواطفها تجاه شاب آخر. هي تركت يده، ابتعدت عنه، رأسها باتجاه الشاب، اختفى وجهها عن عينيه فلم يعد يرى سوى قحفها وشعرها القصير يغطي عنقها. كان الشاب جالساً ينظر إليها وهي تقترب منه، للحظة لا غير بدت الأمور عادية له، ولكنه ما لبث أن رآها تميل عنه وتذهب باتجاه الشاب الآخر... لتقف أمامه، تدبّل عينيها وتطلب منه أن يدعوها للرقص، ولكن الشاب أدار وجهه عنها إلى الجهة الثانية..

في هذه اللحظة انتابه شعوران حادان، الأول شعور الغيرة، كاد أن يقوم إلى الشاب ويصفعه بأقوى ما يستطيع على وجهه، أما الثاني فكان يعبّر عن حزنه لها، لقد خذلها الشاب ابن الكب، أيمكن لفتاة مثلها أن تخذل؟

هذه الشعوران المتناقضان اللذان انتاباه لم يحسن اخفاءهما عندما عادت إليه وهي تنظر إليه نظرة ذات معنى، ما لبثت أن أطرقت والدمع يترقرق في عينيها.

في تلك الليلة لم يكتف في أن يرافقها إلى البيت، لا ، بل تسلّل إلى سريرها ونام معها حتى الصباح.

*

في هذه اللحظة التي يستعد معها للدخول إلى غرفة العمليات يشعر بتلك المرارة الطويلة التي رافقته عندما وقفت أمام المرآة تتساءل: لماذا بقي ثدياها صغيرين رغم أنها بلغت السادسة عشرة؟ لماذا لم تأتها العادة الشهرية كمعظم زميلاتها؟ لماذا باتت تحس بالنفور من نفسها؟.

كانت تشعر بأنها فتاة شاذة فهي لا تقدر على تحمّل قسوة نظرات والدتها إليها. كانت تدينها بصمت كأنها تقول لها: ماذا: ألم تأتك بعد الدورة الشهرية؟

إلى متى سأنتظر؟ هذا الأمر يعرقل أمر البحث عن الخطّاب يا ابنتي!

في هذه السنوات أخذت مشاعر القلق والاضطراب تنتابه فهو ليس مراقباً حيادياً لحياتها،كلا، إنه مشارك في كل خطوة من خطوات حياتها، أمرها يهمه أكثر مما يهم والدتها، فهو الأخير المعني بها..

عندما كان يخبرها بذلك كانت تضحك، ثم تقول له: أشكرك، ولكني أحس بتعاسة عندما تخبرني بذلك، وتضيف موضحة: فأنا لا أريد أن أشغلك بمشاكلي، دعني بحالي واهتم أنت بمشاكلك.

كان يهز رأسه ويقول مازحاً: ما شاء الله.. منذ متى بدأت تفصلين حياتي عن حياتك؟ ويؤكد لها: لن أدعك وحدك، لن أقف حيادياً تجاه مشاكلك، لأنني لم أكن كذلك في يوم من

الأيام منذ ولادتك، ثم يقول لها: نحن شيء واحد، ما يلحق بي يلحق بك وما يلحق بك يلحق بي.

كانت تتأوه بحزن وتضع رأسها على كتفه وتقول له: أتمنى أن نخرج معاً من هذه الورطة بسلام!

يضحك معها ويقول: إن شاء الله..

*

غافلته ذات يوم وغابت عن أنظاره عدة ساعات، وعندما عادت أخبرته خبراً حزيناً عندما سألها: أين كنت؟ عند الطبيب.

لم يفهم ما قالته وهو يردد: عند الطبيب! لماذا؟ هل تشكين من شيء؟

ظلّت مطرقة الرأس، تابع: أخبريني إن كنت تشكين من شيء، فأنا لا أرى فيك شيئاً يستحق زيارة الطبيب...

ظلّت مطرقة الرأس لا تتكلم، قال لها برجاء: ما بك؟ ألا تريدين أن تخبريني عن أسباب زيارتك للطبيب؟

رفعت وجهها دامعة العينين وقالت له: لم أرغب في اقلاقك.

نظر إليها وشيء من الخوف يجوب في نفسه وقال بتردد: ماذا.. هناك؟ أراك تخفين عني أمراً ما، هل الأمر خطير.. أخبريني أرجوك..

شدّت على عضده مشجّعة وقالت ليس الأمر مخيفاً.. ولكن..

سكتت، ثم تابعت بصوت غريب لم يفهم مغزاه: ولكنك ستفقدني!

ماذا؟

أجابت والدمع في عينيها: ستفقدني..

كيف، لماذا؟

وضعت وجهها على صدره وهي تجهش بالبكاء: لابد لي من اجراء عملية..

اجراء عملية! ماذا بك؟

لقد توضح لي ما كنت أخافه.. فأنا.ولم تكمل، هربت منه وهي تبكي بشدة.صرخ بها أن تقف، وركض وراءها.

*

في هذه اللحظة التي يستعد فيها للدخول معها إلى غرفة العمليات عرف بأنه سيخضع لنفس مراحل العملية التي ستخضع لها..

لقد جهزوها للعملية، مددوها على السرير النقّال، وساروا بها إلى غرفة العمليات.. تأمل وجهها الشاحب وهو يسير إلى جانب السرير النقال، كان يعرف أنها ستدخل الغرفة ولن تخرج

منها أبداً، طلب منها أن ترفض اجراء العملية، أن تبقى على ما هي عليه، فهو راض عن الأمر..

ابتسمت في وجهه وقالت : لو كان الأمر يتعلق بي فقط ، لرفضت إجراء العملية ، ولكن الأمر يتعلق بك أكثر مما يتعلق بي ..

لم يفهم ماذا تقصد، ولكنه قال: بالنسبة لي لا تهتمي بالأمر، فأنا راضٍ عنك تماماً.. شدّت على يده وقالت: لا تكن أحمق، هذا قدرنا ولا مفر منه..

فتحوا الباب. دفعوا السرير النقال إلىالداخل وهي ممددة عليه، غائبة عن الوعي...دخل برفقتها، لم يمانع أحد من الأطباء والممرضات... راح الطاقم الطبي يجهز الفصل الأخير من أجل البدء بالعملية، طلب منهم أن ينتظروا للحظات من أجل أن ينتقل معها إلى السرير الذي سيضمها ساعة العملية..

كان يعرف، بعد أن تنتهي العملية سيخرج وحده، أما هي فستبقى في غرفة العمليات إلىالأبد.

رغم هذا شعر بأنه يجب أن لا يدعها وحدها وهي في هذه اللحظات الحرجة من حياتها، لقد رافقها منذ ساعة ميلادها الأولى، لم يفترق عنها لحظة واحدة في حياتها الهانئة السعيدة، فكيف يرضى على نفسه أن يفترق عنها وهي الآن تواجه مصيراً مجهولاً لا تعرف إلى أين سيؤدي بها!

*

قبل أن يغيب عن الوعي أمسك بيدها، قال لها: لن أدعك وحدك، ها أنا إلى جانبك، أحبك، ليفعلوا بي ما يرغبونه.. كان بودي أن لا تغيبي عن الوعي قبلي، كان بودي أن نغيب عن الوعي معاً، ولكن لابأس، لابد لنا أن نتحمل قدرنا.. كما أخبرتني ذات يوم..

كان بوده أن يعرف ماذا يفعلون بهما، كانت الأضواء القوية الساطعة فوقهما، وهما ممددان فوق السرير تثير الغيظ في نفسه، ماذا، هل أهملوها؟ إنهم يجرون العملية له وليس لها! حاول أن يلتفت إلى جانبه، يريد أن يراها ليطمئن إن كانت ما تزال إلى جانبه... ماذا فعلوا بها؟ فهو لا يراها، لقد اختفت! ماذا، هل سرقوها؟

حاول أن يفتح فمه ويسأل عنها، ولكنه لم يستطع . شيء ما يغلق فمه... كانوا ينحنون فوقه، يحركون أياديهم ما بين فخذيه! ماذا بهم؟ إنهم يجرون العملية له على ما يبدو .حاول أن يصرخ. لا يعرف إن كان يرغب في أن يصرخ بهم أو يصرخ بها، يسألها: هل انتهوا من اجراء العملية لك؟ لم يستطع أن يصرخ، كان كل شيء بالنسبة له مشلولاً.. لاقوام له، رخوا بلا ارداة.

التفت إلى جانبه، أراد أن يسألها، إن كانت تشعر بما يشعر به، ولكنه لم يجدها، لقد اختفت تماماً من جانبه، لم يبق فوق سرير العملية سواه، استغرب، ماذا جرى للدنيا؟ كان يعرف أنها بعد اجراء العملية ستبقى في الغرفة إلى الأبد، لن تخرج منها! هكذا أخبروه، ولكنه كان يعرف أنه سينتظرها أمام باب غرفة العمليات، سيخبره الطبيب أنها لم تعد موجودة، لم يبق سواك، أما هي فقد تلاشت وانتهت من حياتك إلى الأبد، كان يعرف أنهم سيصافحونه

بحرارة ويهنئونه بنجاح العملية، سيقولون له، ها أنت انتهيت من وضعك المحرج... بعد أن أصبحت واحداً وليس اثنين، ستنسى أيام حياتك المزدوجة، ستنسى كل حياتك التي عشتها معها وإلى جانبها.. صحيح كنت تحبها، ولكنها هي لم تكن تحبك، سيرفض هذا الرأي، سيقول لهم، هذا غير صحيح، لقد أحبته بكل كيانها، لأنها عاشت معه لحظة بلحظة حتى بلغا الثامنة عشرة معاً، فهما من ميلاد يوم واحد وساعة واحدة ولحظة واحدة، لقد أحبته كما أحبها... سيقولون: طيب لتنسَ هذه الأمر الآن، لنفكر بالأمر الأهم.

تساءل: الأمر الأهم! ما هو؟

قالوا له: حياتك القادمة..

سألهم: ما بها؟

قالوا له: ستخرج وحيداً بعد أن تعودت الحياة معها، لأنها ستبقى هنا، في هذه الغرفة إلى الأبد، ستدفن هنا، لن تكون بعد ذلك معك أبداً، لن يبقى إلا أنت، أطرق وجهه حزيناً وبكى.

كان يعرف أن مثل هذا اليوم آت، لا مفر منه، كان يعرف منذ أن زار معها الطبيب بسبب عدم اكتمال أنوثتها، قال لها الطبيب يجب اجراء عملية لك..تساءلا: عملية! لماذا؟

قال الطبيب: لانهاء الأمر الشاذ الذي تعيشان فيه معاً..

تساءلا: كيف ؟

قال الطبيب : أحدكما سيختفي من حياة الآخر ..

تساءلا : لماذا ؟!

قال الطبيب: لكي يعيش أحدكما حياة طبيعية، يجب على الآخر أن يخرج من حياة الثاني.. قال للطبيب بحماسة: إن كان لابد لهذا الأمر أن يتم، فأنا الذي سأخرج من حياتها، لتعش حياتها الطبيعية بعيداً عني..

ابتسم الطبيب وقال: الأمر يا بني ليس بيدك أو بيدها، الأمر يتعلق بحالة كل واحد منكما، وتابع موضحاً: وعلى ضوء الكشف الطبي والتحاليل والصور، وصلت إلى الأمر المعاكس..

سأله: ماذا؟

قال الطبيب: يعني، إنها هي التي عليها أن تخرج من حياتك..

قال بصوت ممطوط: هي.. تخر..ج..من..حيا..تي..

هز الطبيب رأسه مؤكداً: ان نعم..

سأل بانكسار: ولكني أحبها ولا أستطيع التخلي عنها، ابحث عن وسيلة يا دكتور، أرجوك..

هز الطبيب رأسه نفياً ثم تابع: ليس هناك حل آخر يا بني.. هي التي عليها أن تخرج..

هذا الأمر كان يعرفه تماماً..

ضغطت على أصابع يده وهي تبكي وقالت: إنه قدرنا، يجب أن نجابهه..

قال بأسى: تقصدين يجب أن أجابهه وحدي..

ألقت بنفسها إلى حضنه وقالت له: أحبك، أحبك، أحبك.

شدّها إلى صدره وهو يفتح عينيه، كان الطبيب واقفاً إلى جانب السرير الذي وجد نفسه عليه، وقال له: مبروك..

تلفّت بقلق حوله، كان وحيداً، نظر إلى الطبيب وقال بصوت خافت: أين ذهبت؟

رفع الطبيب حاجبيه بدهشة وتساءل: من؟ مالبث الطبيب أن فطن للأمر. فضحك بقوة وقال له: كما أخبرتك، ستدخلان غرفة العمليات معاً، ولكنك الوحيد الذي ستخرج منها، أما هي فستصبح ذكرى بالنسبة إليك..

هز رأسه وهو يتصوّرها كيف كانت منذ ساعات تشد نفسها إليه، تبكي وتقول: علينا أن نجابه قدرنا..

هز رأسه مرة ثانية وقال لنفسه: نعم.. عليك أن تجابه قدرك وحدك..

■■■

فضاء الممكنات

قصة : موفق مسعود

رشفت بقايا القهوة المترسبة في قعر الفنجان، كانت تتكيء بمرفقيها على إفريز الشرفة في الطابق الخامس، وتشردُ في سماء المدينة المكتظ بالأضواء، وأصوات السيارات، عبرت إلى شرفتها خلسة ذلك المساء، نسمة منعشة، تخللت ثوبها واجتاحت جسدها قشعريرة مفاجئة، إرتجفت أناملها فوقع الفنجان من يدها وسقط قلبها معه، شهقت خائفة وهي تمد رأسها فوق افريز الشرفة لترى إلى النتائج المتوقعة لسقوطه...، كانت الاحتمالات تتراقص في عينيها الخائفتين..فماذا...لو........

I- سقط الفنجان على رأس رجل عجوز، كان ذاهباً إلى بيت ابنته البكر التي تزوجت حديثاً، ليطمئن على حالها...، اشترى العجوز من محل الزهور، القرنفل الأبيض وبعض الزنابق...، تأبط العجوز زهوره.. ومشى على الرصيف، كان سعيداً بنظرات الصبايا العابرات إلى زهوره، كان يقرأ في عيونهن تساؤلات داهشة، وقد تراقصت على شفاههن إبتسامات لطيفة، لا يهمهُ إن كانت تهزأ به أم تثني عليه، وتناهى إلى سمعه الثقيل، عبارات داعبت شبابه الغارب في الزمن السحيق.

- يا عين..يا عين..الورد للورد
- شباب آخر زمن... عشاق رومانس
- "مين قدك يا عم..."

كان العجوز يحاول أن يستقيم في مشيته الهادئة، ويقاوم ذلك الانحناء البارز لظهره المحدودب، حين سقط الفنجان على رأسه وأرداه قتيلاً....

وسيشير الناس عبر سنوات طويلة بأصابعهم إلى تلك الشرفة في الطابق الخامس...

- تلك هي شرفة الفتاة التي قتلت العجوز العاشق بفنجانٍ من القهوة...!!!؟

II- لولا حكمة القدر، لأصاب الفنجان الهاوي بقوة من الشرفة، رأس ذلك الشاب الوسيم، ولو تأخر سقوط الفنجان لثانية واحدة، لكان الأمر في غاية السوء...، تحطم الفنجان على إسفلت الشارع، أمام أقدام الشاب الوسيم والذي رسمت ملامحه في دفاتر ذاكرتها آلاف المرات، توقف الشاب مصعوقاً ونظر إلى الأعلى حانقاً...، أشارت له بيدها وهي تبتسم معتذرة، ابتسم وأشار بيده فيما معناه... لا داعي للاسف أيتها الجميلة...

ومنذ ذلك المساء، وذلك الشاب يمر كل مساء على الرصيف المقابل للشرفة، حيث تنتظره ليتبادلا النظرات ويتحدثا بلغة الاشارات...

كان الشاب طالباً في الجامعة، وحين أصرَّ على رؤيتها والتحدث إليها، كتبت له ورقة صغيرة ورمتها إليه من الشرفة.. فأصابت قلبه...

"حسناً إذا كنت مصراً على رؤيتي.. فأنا أعود من المدرسة في الثانية ظهراً.."

ذات ظهر جميل، عرفته حين أقبل...، حاولت أن تقاوم فرحها الذي ضاق بصدرها، فما نجحت... صافحها بمودة..فغفت أناملها في يده، وحين سارا في شوارع المدينة الكبيرة على غير هدى، كانت قد نسيت تماماً وشوشات زميلاتها وسؤال والدتها عنها ووظيفة الكيمياء..!!

- كدت تقتليني ذلك المساء.
- لم أقصد...

- ولكنني سعيد بذلك الفنجان

- وأنا أيضاً...

كانت عصافير صدرها تستيقظ لاستقبال ربيع عمرها الآتي، وحين شدَّ على يدها نامت أصابعها في حنان يده مرةً وإلى الأبد.

وعبر عقود طويلة سيتحدث الناس عن ذلك الحب العظيم الذي أحدثه سقوط فنجانٍ من القهوة من شرفة الطابق الخامس...!!

III- شاءت الصدفة السيئة، أن يسقط فنجان القهوة على الزجاج الأمامي لسيارة مدير المدرسة...، حين نزل المدير وهو ينثر الشتائم في الفضاء، عرفته، فشهقت وارتبكت...، نظر المدير إلى الأعلى وعرف مصدر سقوط الفنجان، حدد مكانها جيداً وصعد الدرج غاضباً، وحين قرع جرس الباب، كان قلبها قد سقط في هاوية الخوف..، لم تفلح محاولات والدها لتصليح الموقف، خرج المدير من الباب ذلك المساء بعد أن رفض النقود التي عرضها الوالد عليه...، وهو يصرُّ على أن المسألة تربية وأخلاق...

ومنذ ذلك الحين سيتحدث الناس عن الفتاة التي سقطت للمرة الثالثة في إمتحانات الشهادة الثانوية، ليس لأنها كسولة وغير مهتمة، بل بسبب فنجانٍ من القهوة...!!

IIII- سقط الفنجان أمام الباب الرئيسي للبناء، بينما كان رجل وامرأة يستعدان للدخول، وحين نظرا إلى الأعلى، كادت أن ترقص فرحاً...، لقد عادت أختها وزوج أختها من السفر، أخبرت أهلها..، فنزلوا جميعاً لاستقبال العائدين، بقيت في الصالون وحيدة، وحين حسبت الوقت الذي سيستغرقه غياب أهلها للنزول واستقبال الضيوف ثم الصعود إلى البيت، كانت عيناها تلتمعان بفرح راقص، ستقضي عشر دقائق لوحدها وستستطيع الاستمتاع بوقتها، دون رقابة أهلها الصارمة..، وضعت في آلة التسجيل كاسيت موسيقى راقصة، وتركت لجسدها العنان...، كانت ترقص أحلامها الخضراء...، وكانت عيناها المغمضتان تستشرفان العالم الذي نسجته رغبات جسدها والذي حرّر روحها...، كانت أجمل عشر دقائق من البوح في العالم... سبّبها أجمل فنجان قهوة في العالم....!!

حين تناهى إلى سمعها صوت ارتطام فنجان القهوة بشيء ما... في الشارع كانت غير مكترثة بما يمكن أن يحصل، وكانت حمى الرقص قد انتقلت إلى خلاياها، فرقصت بوح أحلامها على الشرفة، ولم تبالِ بما يمكن أن يتحدث فيه الناس، عن فتاة رقصت ذلك المساء في شرفة بيتها، حين وقع فنجان القهوة من يديها، عن إفريز الشرفة في الطابق الخامس....!!

■■■

سامحيني.. بيروت

قصة: ماجدة بوظو

كم الليل يبدو قاسياً بلا ذراع تحبنا، وتحيط حزننا بحنان وارف.

في بلدي.. كنت طوال الوقت لا أحلم إلا بالسفر.. و هنا.. أنا أكتوي بناره...

أين المفر.. ما دمنا أسيري الجلد الذي يكسو أجسادنا.. قلتُ في نفسي.

وضعت كوب العصير على الطاولة الصغيرة فأصدر دوياً يشبه الإنفجار.

تنبهت من صمتي المستكين حين غابت الموسيقا الهادئة، فجأة، وجاء صوت الموجز الإخباري مثل مارش سياسي فتحوّل إلى صمت صاخب: "قمة عرفات- نانتياهو في واشنطن: محادثات بلا طائل والكثير من الخلافات".. فرنسا ترى بأن السلام في خطر.. على كلينتون الإسراع بتربيع الدائرة قبل انتخابات رئاسته للمرة الثانية.."

أطفيء المذياع.. أحسّ بالكثير من الإنقباض.. أقف بجوار النافذة تمتد باريس من بعيد.. بعيد..

أراها من الطابق السادس عشر.. سوريالية وبعيدة.. تبدو لي السماء أكثر قرباً هي أقرب من الأرض أحياناً على كل حال.. سماء باريس التي لا تحب النوم كثيراً..

إنه مساء من مساءات أيلول الشاحبة المبللة وغيوم رمادية تملأ السماء.. تنزاح نادراً فتطل الشمس للحظة.

أتذكر بأن لا شيء لديّ للعشاء.. أرتدي الجينز، وكنزتي الصوفية أهبط إلى الشارع.. أشتري صحيفة من الكشك المجاور لوموند تعلّق بالمانشيت العريض:

"إنحدار لمصداقية الوعود الأميركية في العالم العربي.. سلام مسلّح في بيت لحم.. دبابات اسرائيلية أمام فلسطيني يصلي تحت شجرة زيتون.. ناتانياهو ينسف عملية السلام.. كلينتون بين نارين.. نار الليكود ونار الانتفاضة من جديد..."

تتمزق غيمة داخل قلبي.. وأتساءل من أين لي كل هذا الغمام في أعماقي.. أمشي بإتجاه غابة بولونيا القريبة أقرر أن أشتري تلك الكلبة لترافقني في نزهتي حول البحيرة.. أحاول أن أستعيد شيئاً من هدوء نفسي.. أغتسل بلون الأشجار الأخضر الذي بدأ يميل إلى الإصفرار.. أجلس على العشب الندي المسكر وقتاً طويلاً إلى أن يداهمني الميل للعودة إلى الغرفة.. في طريق العودة، أصادف الشاب الذي أصدفه كثيراً ونحن في المصعد فينزل في الطابق العاشر.. وأفهم بأنه يقطن هذا البناء الكبير مثل غابة..

سكانه يساوون سكان قرية في بلدي.. يحييني.. عند توقف المصعد في "العاشر" يقول لي للمرة الأولى "أنا حر الليلة هل أنت وحيدة" أهزّ رأسي بالنفي..وعند باب شقتي أحلم بأن يكون إلى جواري شاب من النوع الذي أحبه.. هكذا .. ينزل عليّ هدية من السماء القريبة ليمحو آثار الغربة البشعة في أعماقي.. أشعل النور القوي.. أطفيء النور القوي..

أشعل ضوء اللامبادير الخافت فأرى الأشياء بوضوح أكبر.. أكتشف بأني نسيت شراء خبز وعلبة جبن للعشاء.

يا إلهي كم كنت هناك أحلم بالسفر..

وها أنا هنا أكتوي بنار الغربة..

كل شيء من حولي تحوّل إلى أرقام.. ما عدت أرى سوى أجهزة مراقبة تحاصرني..

شاشات تلفزيونات في كل مكان.. رنين هواتف وفاكسات وكمبيوترات تحصي أنفاسنا وتعد دقات قلوبنا.. أحلم بأن أصبح امرأة تعيش في الأدغال بثوب من ورق التوت.

تغتسل بالشمس كل صباح.. الجوع في معدتي يزداد.. أفتح الثلاجة.. أجد بقايا قطعة من البيتزا.. أصنع كوباً من الشاي وأكتفي بها للعشاء.. أطالع في صحف عتيقة "لقاء مع امرأة مسلحة من البوسنة تذهب إلى لاهاي لحضور محاكمة جزّاريها تقول الصحيفة.. القاعة مغلقة المقاعد محدودة.. خمسون مقعد للصحافة، خمسون للجمهور، وخمسون للجنة التحكيم وللمجرمين وذلك بإدانة الإغتصاب، التعذيب، الهدم والتخريب الذي لا حدود له.."

أحسّ بقلبي ينغلق على نفسه بقوة لا قدرة لي على احتمالها.. فينقبض وينقبض و..آ..هـ... أهبّ إلى النافذة أنوار باريس تتلألأ من بعيد لكنها أنوار غريبة وأنا.. ابنة الحزن ترى الأفراح الملونة من حولها وتبكي.. على ضوء اللامبادير تحين مني التفاتة.. أقرأ بالخط العريض في الصحيفة المرمية على الموكيت "بينما تنتظر بيروت معرض الكتاب ولجنة الحماية الفكرية، إذ بها تطلب الإغاثة لحماية وجودها من الإبادة.. بينما تنتظر عناقيد السلام فاجأتها عناقيد الغضب".

أعود إلى النافذة... أتنفس فوق زجاجها البارد لأرى بقايا أنفاسي المنتحبة فوق الزجاج.. لأتأكد بأني ما زلت أحيا.. بلدي لبنان مستهدف. شعبي بأكلمه مستهدف.. لماذا..لماذا.. بعد أن حاول القيام.. يدمّرون فوقه كل شيء.

700 ألف تلميذ أخروا عن مدارسهم.. مصادرة الخبز والدواء، هستيريا من القنابل الحارقة للأرض أصرخ بصوتٍ عالٍ: "مدينة سعيدة لن يكون بمقدورها أن تحول التعساء إلى سعداء".. أحسّ بثورة في الداخل.. إنني غير سعيدة على الإطلاق.

آخذ سماعة الهاتف أطلب شركة الطيران اللبنانية أسأل عن موعد الرحلة العائدة إلى بيروت..

بيروت...

يا بيروت...

سامحيني..

أريد أن أعود...

إنني غير سعيدة على الإطلاق.. كان هذا هو آخر ما كتبته في دفتر مذكراتي.. قبل أن أطفيء النور الخفيف قرب سريري لتسبح الغرفة في العتمة.. دفنت رأسي تحت الوسادة.. وغفوت..

■■■

حــــرمـــان...

قصة: مصطفى الحاج حسين

تسلق جدار المدرسة، قفز إلى باحتها، ودخل صف سامح من النافذة المكسورة، في الصف كان بمفرده، شعر بالفرحة تجتاحه، جلس على المقعد واضعاً يديه أمامه مستنداً على المسند، دار على المقاعد وجلس ذات الجلسة، وجد قطعة "طباشير" فأسرع نحو السبورة، وبدأ يرسم خطوطاً كثيرة، خطوطاً لا معنى لها، فكثيراً ما كان يسأل والديه عن سبب حرمانه وشقيقته مريم من المدرسة، فتأتيه الأجوبة غير مقنعة. والده يقول:

– نحن أسرة فقيرة والمدرسة تحتاج نقوداً، وأنا كما تراني، عاجز عن إشباع بطونكم.

وحين يسأله:

– وكيف أدخل عمي قدور أولاده إلى المدرسة وهو فقير مثلك؟.

– عمك لا يعرف عواقب الأمور، غداً ترى، سوف يضطر إلى سحبهم حين يعجز عن دفع النفقات.

ويتابع الأب كلامه كأنه يزف إليه بشرى:

– غداً سأبعثك لعند الشيخ حمزة ليحفظك القرآن الكريم، وهذا خير بألف مرة من المدرسة.

وتحاول أمه جاهدة أن تقنعه لتخفف عنه حزنه:

– حفظ القرآن الكريم عند الشيخ حمزة سينفعك في الدنيا والآخرة أما المدرسة فلا تعلمك إلاَّ كلمة بابا وماما.

ومن شدة تلهفه والحاحه فقد تقرر أخيراً ذهابه لعند الشيخ ولقد أجبر أمه على خياطة صدارة تشبه صدارة سامح، وعطفاً على بكائه المر اشترى له أبوه محفظة جلدية، ودفتراً صغيراً وقلماً وممحاة وبعض أقلام التلوين، وهكذا حسب نفسه مثل سامح.

بات ليلته وهو في غاية السعادة، لم يغمض له جفن، كان يتحسس صدارته التي ارتداها، ومحفظته بمحتوياتها التي تشاركه الاستلقاء في فراشه القطني، أما أحلام اليقظة فقد بلغت أوجها في مخيلته الواسعة الخصوبة.

" سأتعلم مثل سامح، سأتحداه وأكتب على الجدران اسمي واسم مريم وسميرة، وسأكتب بابا وماما ودادا.. وسأحفظ الأرقام، أنا في الأصل أعرف كتابة الرقم واحد، تعلمته من سامح، كل ما علي أن أمسك بالقلم وأضغط بقوة راسماً خطاً من الأعلى إلى الأسفل، وسأرسم قطتي أيضاً، ودجاجات جارتنا، وحمار خالي، وسيارة رئيس المخفر التي يخافها الجميع.. والطيارة التي تطير كل يوم من فوق سطح دارنا سأرسم كل شيء يخطر لي.. القمر والنجوم والشمس.. والعصافير والكلاب.

الأشجار العالية.. نعم سأفعل كل هذا لأن سامحاً ليس أفضل مني، فأنا أطول قامة وأقوى عند ما نتعارك.".

وشعت ابتسامته في الظلام، تقلب في فراشه، متى سيأتي الصباح.؟ هكذا كان يتساءل.. ثم أرسل نظرة إلى مريم النائمة، وتحسر من أجلها، لقد بكت طويلاً لأن والدها لم يشتر لها صدارة ومحفظة، وحسد نفسه لأنه ذكر، فقد قال لها أبوها بعد أن ضربها:

– يا مقصوفة الرقبة. أنت بنت مالك ومال المدرسة؟.

"سأطلب من شيخي أن يعطيني كتباً كثيرة، أكثر من كتب سامح وسميرة سأقوم بتجليدها، ولن أسمح لأحد أن يلمسها سوى أختي مريم، فسامح وسميرة لا يسمحان لنا بلمس كتبهما، في كل يوم سأنال من شيخي علامة الجيد، لن أكون مثل سميرة، وفي آخر السنة سأنجح بتفوق، وأوزع السكاكر على كل أهل الحارة، ولن أطعم ولدي عمي إلا سكرة واحدة لكل منهما، مثلما فعلاً معي يوم نجح سامح إلى الصف الثاني. لا فرق بيني وبين سامح سوى أنه ينادي معلمه"أستاذ" وأنا أناديه، كما أوصاني أبي، سيدي الشيخ.".

في الصباح الباكر، وعلى صياح الديكة قفز ليوقظ أمه، وبسرعة غسل وجهه ويديه، سرح شعره الخرنوبي، حمل حقيبته الزرقاء، وانطلق رافضاً تناول الزعتر والشاي.

دفع للشيخ ذي اللحية الغزيرة الضاربة إلى البياض ربع ليرة أجرة الأسبوع سلفاً ، وجلس على الحصيرة المهترئة بين كومة الأولاد المتجمدين أمام أنظار الشيخ العجوز، وما كاد يستقر في مكانه حتى أمره الشيخ بالوقوف، تأمله بعينيه الحمراوين فارتعش الفتى، لكن الشيخ لم يشفق عليه، بل صرخ:

– ما هذا الذي تلبسه!؟ صدارة! ما شاء الله، هل قالوا لك أن عندي مدرسة؟!.

انهارت أحلامه، لم يكن يتوقع مثل هذه المعاملة من الشيخ، أراد أن يسأله عن رفضه الصدارة والحقيبة، غير أن الخوف عقل لسانه فجلس دامع العينين.

ما أسرع ما ينهال الشيخ على الأطفال بعصاته الغليظة، وما أكثر ما يغضب ويثور ويحملق بعينيه المرعبتين، وخلال أيام قليلة تعرض رضوان إلى عدة علقات منه.

وذات يوم ضبطه الشيخ وهو يقتل ذبابة بيده، فانهال عليه ضرباً غير عابىء بصرخاته ودموعه، وأخيراً أصدر أمره الحازم:

– التقط الذبابة وضعها في فمك.. وابتلعها.

لم يخطر في باله مثل هذا الأمر، بكى.. توسل.. سجد على قدمي الشيخ يقبلهما، استحلفه بالله وبالرسول.. فلم يقبل، تناول الذبابة وضعها في فمه فوجد نفسه يتقيأ فوق الحصيرة، وضج الأولاد بالضحك، بينما جن جنون الشيخ، فأخذ يضربه ويركله كيفما اتفق وبعد أن هدأت ثورته، واستطاع أن يلتقط أنفاسه بانتظام، أمره أن يغسل الحصيرة والأرض، ولما كان صنبور الماء قريباً من الباب، أسرع وفتحه وأطلق العنان لقدميه المتورمتين، فأرسل الشيخ على الفور من يطارده من الأولاد... ولكن هيهات أن يلحق به أحد.

في المساء عاد والده من عمله، تعشى مع أسرته، ثم أخبرته زوجته بأمر هروب رضوان من عند الشيخ، فغضب الأب وصفع ابنه وأمره أن يذهب معه في الصباح لعند الشيخ ليعتذر منه، ويقبل يده الطاهرة.

– الولد ابنك، لك لحمه ولنا عظمه، قال الأب للشيخ.

– لا عليك يا أبا رضوان، الولد أمانة في رقبتي، قال الشيخ مكشراً عن أسنانه المنخورة.

في ذلك اليوم لم يضربه الشيخ، اكتفى بتحذيره، أنذره من الشيطان الذي بداخله، وبعد أيام وقع رضوان في ورطة جديدة، كان الوقت ظهراً وكان الأولاد محشورين مثل سجناء في غرفة صغيرة لا نافذة لها، كانوا يتصببون عرقاً، شعر الطفل برغبة لا تقاوم في النوم، ورغبة أشد من قسوة الشيخ، ولا يدري كيف سها، وعلى حين غرة جاءته ضربة قوية على باطن قدمه، فانتبه مذعوراً، وقبل أن يسبقه بكاؤه تبول في مكانه، بلل ثيابه والحصيرة، وتعالت الضحكات، وفقد الشيخ رشده، فلم يجد رضوان وسيلة للتخلص سوى بالبكاء، بكى كثيراً حتى رأف الشيخ بحاله، وسمح له بالانصراف، منذ ذلك اليوم أطلق عليه الأولاد لقب الشخاخ.

من أجل هذا أخذ يجامل الأولاد ويكسب ودهم، ولكنهم كانوا أوغاداً، ازدادوا استهتاراً به وبمحاولاته لكسب صداقاتهم، وكان الجميع يتشجعون وينادونه "شخاخ" إلى أن جاء يوم من أيام الشتاء عجز فيه والده عن دفع الربع ليرة، فطرده الشيخ وكان سعيداً لأنه أصبح حراً.. بعيداً عن الشيخ والأولاد.

وجلس رضوان يترقب موعد طرد سامح وسميرة من المدرسة، لكن عمه لم يعجز حتى الآن عن دفع النفقات، كما كان يتوقع والده، وذلك أمر كان يحز في قلبه.

صار يتسلق جدران المدرسة ليراقب سامحاً الذي يلعب في الباحة مع رفاقه أثناء الاستراحة، صار عمله الوحيد المراقبة والانتظار لحين انصراف سامح.. وكم كان يلذ له أن يأخذ الحقيبة من سامح ليحملها عنه، متخيلاً نفسه تلميذاً ، وفي تلك الأيام كان كثيراً ما يمر بالقرب من أحد المعلمين ليرمي عليه السلام، وكم كان يشعر بالغبطة حين يرد عليه ظاناً أنه أحد تلامذته.

وما كان يضايقه سوى الآذن أبي لطوف، الذي يهرع ليلاحقه بدراجته كلما رآه متسلقاً الجدار ، وكم كان يتهدده بأنه سيعيده إلى بطن أمه إن أمسكه.. وفي احدى المرات استطاع الامساك به، كان قد تسلق الجدار ، وجلس يطوح بقدميه ينظر إلى التلاميذ وبينهم سامح وهم ينفذون درس رياضة، كان يراقبهم بشغف وهم يركضون خلف الكرة وكانت الغيرة تأكل قلبه الصغير ، وفجأة أمسك أبو لطوف بقدمه وأخذ يشدها بقوة، ورضوان الذي صعقته المفاجأة يصرخ وهو يحاول التملص، غير أن أبا لطوف تغلب على الصغير ، فارتمى بين ساعديه حيث قاده إلى غرفة المدير غير منتبه إلى تبول الطفل في ثيابه، كان المدير بدينا أعور ، صارماً أشد قسوة من الشيخ حمزة، أمره بالجلوس على الكرسي، وأمسك الآذن به، ورفع له قدميه وانهال المدير عليه ضرباً بلا

رحمة، ولم يتركه إلا بعد أن أقسم الطفل آلاف المرات بأنه لن يعود إلى تسلق الجدار ، حمل حذاءه، وخرج على رؤوس أصابعه ينتحب بمرارة وحرقة، في حين كانت "كلا بيته" تقطر بولاً.

منذ ذلك اليوم أقلع رضوان عن تسلق الجدار ، صار يكتفي بالدوران حول سور المدرسة، ينتظر سامحاً، وكان يصيخ السمع إلى صوت المعلم المتسرب من النافذة وهو يهتف:

- علم بلادي مرفوع، فيردد التلاميذ خلفه.
- علم بلادي مرفوع.

وكان يتناهى إلى سمعه صوت سامح من بين الأصوات، أو هكذا كان يتخيل، فيشعر بالحسد ويتمنى ذلك اليوم الذي سيعجز عمه قدور عن دفع النفقات.

في تلك اللحظة فقط سوف يسخر من سامح، لأن هذا لن يكون متميزاً عنه بشيء، بل على العكس "فأنا أطول منه قامة وأشد قوة وأسرع ركضاً، وكذلك أنا أمهر منه في قذف الحجارة، ولا أخاف من الاقتراب من الحمير والكلاب.".

في أحد الأيام سقط العم قدور عن "السقالة" أثناء عمله في البناء وانكسرت رجله، فاستبشر خيراً، لكن زوجة عمه سرعان ما خيبت رجاء رضوان إذ باعت قرطها وخاتمها الذهبيين حتى تتمكن الأسرة من متابعة العيش، وكم كره زوجة عمه هذه.. بل إنه يكرهها من قبل، لقد رضع كرهها من أمه التي كانت تطلق عليها لقب "أم عصى" لأنها نحيلة جداً وهكذا توالت الأيام وهو يمضي نهاره حول سور المدرسة في انتظار سامح، إلى أن جاءت العطلة الصيفية.. فينتهز الفرصة، ويقتحم صف سامح، ويرسم على السبورة خطوطاً كثيرة، حتى انتابته حالة انفعالية غريبة، فأخذ يكسر المقاعد والنوافذ، ولم يخرج من الصف الا بعد أن رفع "كلا بيته" وتبرز فوق طاولة المعلم وأمام السبورة.

■■■

قراءات ....قراءات .... قراءات

قراءة في رواية "الدقلة في عراجينها"

للبشير خريف من تونس

ولد البشير خريف بنفطة، دراسته مزدوجة بالخلدونية يعمل مدرساً وهو من ألمع أدباء تونس ورائد الفن الروائي فيها، كتاباته تنوعات شتى في معنى الحرية من مؤلفاته:

- إفلاس أو حبك درباني قصة 1954

- برق الليل روياة تاريخية 1969

- الدقلة - في عراجينها رواية 1969

- يطرح الكاتب في هذه الرواية "الدقلة في عراجينها" مسألة الأرض كينبوع للمأساة الإجتماعية ويتبعها بطابع تسجيلي انتقادي بمعنى أن عديداً من الشرائح الاجتماعية تتعرض لاستغلال الإقطاع ومن هنا جاءت الرؤية الاجتماعية لدى الكاتب رهينة مفهوم الإطار الفكري المتكيء على الانتساب الحزبي والإيديولوجي الماركسي كمعين اشتهر ذلك الوقت، لحل المعضلات وتجاوز الأزمات وتذليل العراقيل والمعوقات، كما امتزج بخليط من المؤثرات الأجنبية وتتجلى لنا ملامح هذه الرؤية معاً كلما أوغلنا في عالمها الفسيح خطوة خطوة...

تمتد حدود الزمان الحدثي في الرواية على مساحة زمنية واسعة جداً تتخللها ثغرات زمنية كثيرة مما يجعل عملية متابعة الخط الزمني تقريبية، يبدو مرة ساطعاً دقيقاً محدداً ويختفي مرات أخرى فلا يكاد يبين، ثم يقفز قفزات زمنية واسعة لا تذكر فيها أية أحداث ، ليأتي فجأة على أيام قليلة فيشحنها بالأحداث والوقائع الكثيرة وهكذا دواليك.

فأحداث الرواية تنطلق في عيد الماتو أي الرابع عشر من شهر ماي وهو عيد قومي لفرنسا" 1"، ومع هذا العيد يكون عمر العطراء، ثماني سنوات " 2"، وتبدأ الوقائع مع هذه الاحتفالات منتقلة إلى فصل الصيف وفصل الخريف وفصل الشتاء وفصل الربيع، تدور مع الفصول، لتصل الوقائع إلى نهاية الرواية عندما يشير الراوي أن عمر العطراء بلغ الثامنة والعشرين " 3"، وقد كان عمرها ثماني سنوات، أي تضاف مدة عشرين سنة مضافاً إليها زمن تقريبي عبر عنه الراوي "وبعد أشهر" أي من رجوع العطراء من العلاج في صفاقص قام الحفناوي وتزوج امرأة ثانية، واستمرت الأمور على هذه الحال حتى وضعت له المرأة الجديدة ولداً، "وانصرف يعجب بوليد وضعته امرأته الجديدة، قالوا إنه كفلقة البدر" "5" ثم مرضت العطراء وتوفيت "6" أي حوالي سنة تقريباً بما فيها فترة الحمل وأشهر الإنتظار، وهكذا يقدر الزمن الحدثي في الرواية بواحد وعشرين سنة تقريباً، بما فيه من ثغرات زمنية كثيرة، ويلاحظ أن الراوي يذكر تاريخ الاضراب الذي قام به العمال التونسيون في معمل الفوسفاط في المتلوي وبقيادة الدينجق قائلاً: وقع الاضراب في نوفمبر 1928" "7" مما يدفع إلى الإعتقاد أن الوقائع التاريخية لهذه الأحداث جرت في هذه الفترة بين الحربين العالميتين، حيث كانت فرنسا متواجدة في المغرب العربي بما فيه تونس.

رغم أن الرواية كتبت في الستينيات "*" فهي تعالج أحداث تاريخية ماضية مما يجعلها نظرة نقدية متأخرة للواقع الإجتماعي التونسي، تنتشر هذه الوقائع على بساط مكاني محدد في بلاد الجريد، وهي آخر نقطة في الجنوب الغربي في تونس " 8" وبالضبط في نفطة التي يسكنها البطلان المكي والعطراء، ثم قرية المتلوي " 9" التي تبعد

بثمانين كيلومتراً شمال نفطة، وبجوارها قرية فليب طوما " 10" حيث مصنع الفوسفات " 11" ثم إلى السجن " 12" وإلى صفاقص "13" حيث عولجت العطراء، ثم العودة إلى نفطة في نهاية المطاف.

الأحداث والبناء الروائي:

ـ مظاهر التمدن والاختراعات الأروبية

يتصدر دور البطولة في رواية الدقلة في عراجينها للبشير خريف، كل من المكي بن علي الزبيدي والعطراء بنت المولدي، في إثر خلاف بين خديجة أم المكي مع زوجها بخصوص شراء خلخال ذهبي لها، لطالما وعدها به، ولكنها اكتشفت أن الخلخال كان مغشوشاً، مما أدى إلى سوء علاقتها مع زوجها، فرجعت إلى بيت أخيها المولدي وأخبرت عبد الحفيظ أخاها الأكبر، الذي كان له خلاف مع علي الزبيدي الذي جاءه ليسترد زوجته ولكنه رفض، وهكذا سارت وضعيتها إلى الطلاق حتماً رغم أن خديجة ندمت ندماً شديداً، وأرادت في مرات متتالية أن تعود إلى زوجها، لكنها منحتْ أرضها إلى أخيها "حفة" ولذلك رفض علي الزبيدي، ومع ذلك لم تيأس وظلت تحاول الرجوع رغم أن الزبيدي تزوج بامرأة أخرى، وطوال هذه المدة بقي البطل المكي يزور أمه وأخواله كل خميس وجمعة، وكان يلتقي بابنة خاله المولدي، العطراء ويلعب معها الأرجوحة، ويلعب مع العربي، لكن لم تدم الحال وبسرعة غير متوقعة مرض المولدي فتوفى، وبعده بأيام قليلة وتحت وقع هذه الصدمة تتوفى زوجته تبر، وتترك أبناءها لرعاية خديجة.

وينشأ المكي مع العطراء زمناً غير قصير تنمو فيه الذكريات وتزداد أواصر المحبة وثوقاً، و لا يستمر هذا الصفا، حتى يعاود الزمن بضرباته، ويحتد النزاع بين حفّة الذي يمنع أخته خديجة من الرجوع إلى بيت زوجها علي الزبيدي، ويرفع عليه قضايا في المحكمة ويخرج له المنفذ، لاحتجاز حقوق خديجة، لكن خديجة تريد الرجوع، ويسوء حالها فتصاب بمرض خطير وتتوفى، عندها يفترق شمل هذه الأسرة فيسافر المكي والعربي ينخرط في الجيش الفرنسي، أما المكي فينتقل إلى العمل في معمل الفوسفاط في المتلوي في صفاقص، ويناضل هناك كثيراً مع زملائه العمال وينال رضى "لاكاز" و"بواسييه" مسؤولي المصنع، كما أعجب به العمال العرب وخاصة كبيرهم الدبنجق الذي وصف المكي بأنه مخ ومفكر بالنسبة لباقي العمال خصوصاً وأنه متعلم، وهكذا قام بالتعاون مع الدبنجق وعبد الناصر وآخرين بتعليم العمال القراءة والكتابة، وتوعيتهم بحقوقهم، وتجنيدهم في الإضراب الذي استمر أسبوعاً كاملاً كما وقعت مواجهات مع الفرنسيين خلفت كثيراً من الضحايا وسجن من سجن وفرّ من فرّ.

ثم يمرض المكي ويطول به المرض فيفصل عن العمل ويرجع إلى بلده في نفطة، يتفق مع حفّة على زواجه من العطراء ولكن يموت في مرضه، فتتزوج العطراء مع الحفناوي ابن حفة، وبعد شهرين تمرض بضرسها فيأخذها إلى صفاقص للعلاج، وعند العودة يركبان القطار لكن مؤامرة تدبر لهما فينزل الحفناوي وينطلق القطار، فيصل إلى قفصة، ويبيت الحفناوي بعيداً عن زوجته، وهنا تأتي امرأة مومس اسمها غرسة فتأخذ معها العطراء وهي امرأة لم تخرج أبداً من قريتها، ولم تسافر، وبطرق شيطانية تحتم عليها ما ترفضه وينتهك جلول عرضها وفي الصباح يرجعونها إلى المحطة، فيصل زوجها، ويأخذها إلى بلده نفطة دون أن تبوح له بشيء، وكان ذلك سبب انحلال علاقتها مع زوجها الحفناوي فيتزوج عليها وتمرض فتموت.

ـ خصومة الأرض ينبوع المأساة الإجتماعية:

تنتقد الرواية موضوع ملكية الأرض وحب الاستيلاء عليها من طرف عبد الحفيظ الذي يملك منها مساحات معتبرة، إلا أنه ظلّ يتطلع إلى أخذ المزيد منها من أصحابها الفلاحين، وهو ما حدث فعلاً عندما جاءت سنون عجاف فاشترى أراضي الفلاحين، المعوزين بثمن بخس، واستعان في عملية الشراء بأموال أخيه المولدي، الذي كان يرسلها له من المهجر، ولكنه في النهاية قيد كل شيء باسمه، وحرم أخاه من حقوقه فأصبحت شخصية عبد الحفيظ تمثّل شخصية الإقطاعي في الرواية.

لذلك اشتد النزاع بينه وبين صهره علي الزبيدي الذي يملك أراض مجاورة له خاصة عندما وقع خلاف بين خديجة وعلي الزبيدي زوجها، لأنه وعدها أن يشتري لها خلخالاً ذهبياً، وهكذا استغل عبد الحفيظ هذا الموقف لتوسيع أراضيه أكثر، بحصوله على نصيب أخته خديجة، ورفض أن يرجعها إلى علي الزبيدي، لكن خديجة ندمت كثيراً على هذا الخلاف الذي استغله عبد الحفيظ، وحاولت طول حياتها الرجوع إلى زوجها لكن عبد الحفيظ أخذ منها أرضها، ولذلك رفض علي الزبيدي ارجاعها بدون أرض، وتزوج بامرأة ثانية وقام عبد الحفيظ بتعقيد الموقف بشكل نهائي، فرفع قضايا في المحكمة ضد علي الزبيدي باسم خديجة وهي رافضة، وتمرض خديجة مرضها الأخير وتدعو بالانتقام من عبد الحفيظ وتتوفى، ومع وفاتها ترجع حقوق الأراضي إلى علي الزبيدي بسبب أبنائها، ولا تتوقف خصومة الأرض عند مأساة خديجة مع زوجها علي الزبيدي، بل تصبح المأساة متوارثة مع إرث الأرض، فعندما يقوم بطل الرواية المكي في نهاية مشواره الذي مرض فيه بخطبة العطراء ابنة خاله المولدي، التي كان يحبها وكانت تحبه ويضغط عليه عبد الحفيظ بأن يتنازل عن خصومة الأرض مقابل زواجه بالعطراء فيوافق ولكن طرفاً آخر يجدد النزاع وهو العروسي أخوه من أبيه، الذي يرفض زواجه من العطراء، مخافة أن يتوفى وهو مريض فترث العطراء من أرضه وتصير في صف عائلة عبد الحفيظ ويجتهد في بث المشاكل، ونشر العراقيل لأخيه المكي حتى يحول الموت بينه وبين زواجه من حبيبته العطراء.

- الإضراب والنضال العمالي:

بعد الصراع على الأرض وسنوات الجفاف وبيع الأراضي لفائدة عبد الحفيظ، انتقل العمال من الريف إلى صفاقس وبلدة المتلوي حيث مصنع الفوسفاط الضخم، الذي يمتص كثيراً من اليد العاملة ومع وجود الدبنجق على رأس العمال إلى جانب المكي ، الذي لقي استحساناً واسعاً من زملائه، بعد حادثة اصطدام عربات قطار المصنع، وانضمامه إلى حركة العمال بقيادة الدبنجق، ومن ثم شرع مع عبد الناصر في تعليم العمال الكتابة والقراءة وبعد أربعة أشهر من التعليم قرأ أحدهم جواباً جاءه من أهله، وكان المكي والدبنجق يقضيان الليالي في السهر مع العمال، أما الدبنجق فاقترح بعد رفع الجهل عن العمال وتوعيتهم أن يؤسسوا حزباً مثل الحزب الدستوري في العاصمة تونس.

وقد سبق أن حاول محمد علي أيامها تأسيس حزب مماثل في المتلوي ولكنه فشل، لكن الدبنجق والمكي ضاعفا أعمالهما في توعية العمال وتعليمهم، إلى أن بلغ الوعي درجة التعبئة العامة التي وصلت إلى اقتراح الإضراب وتوزيع المناشير، ثم القيام بالإضراب لمدة أسبوع كامل وما تبع ذلك من حوادث الإعتقالات والمواجهات الخطيرة، التي خلفت كثيراً من الضحايا، علاوة على حملات التفتيش التي قام بها العساكر وما نجم عن ذلك من انتهاك الحرمات وهتك الأعراض، مما أدى إلى وقف الإضراب وأعقب ذلك سجن عدد كبير من العمال، ومثولهم أمام المحاكم العسكرية الفرنسية، وعلى رأسهم الدبنجق أما المكي فقد أخلي سراحه بعد مثوله أمام المحكمة.

إن المتأمل في رواية "الدقلة في عراجينها" للبشير خريف ينجذب انتباهه إلى الخطوط الأفقية التالية، لما لها من أهمية بصفتها مواقف حدثية أساسية في الرواية:

1. **خصومة الأرض وشراء عبد الحفيظ لأراضي الفلاحين المعوزين ليصير من كبار الملاك.**
2. **خصام خديجة مع زوجها علي الزبيدي وتدخل عبد الحفيظ الذي يمنعها من الرجوع إلى زوجها بعد أخذ نصيبها من الأرض.**
3. **علاقة المكي بالعطراء ابنة خاله منذ الطفولة وحبهما المتبادل.**
4. **النضال العمالي، وتعليم العمال وتوعيتهم بواسطة الدبنجق والمكي، وتعبئتهم للإضراب الشامل.**
5. **العطراء تتزوج الحفناوي ابن عبد الحفيظ بعد وفاة المكي.**
6. **العطراء تسافر إلى صفاقس للعلاج وما يحدث لها.**

إن هذه النقاط المرجعية في الرواية ترتبط جميعاً بفكرة الصراع سواء من أجل الأرض وتوسيع الملكية كما يفعل عبد الحفيظ أو من أجل الحق والعدالة، حينما يدافع العمال عن حقوقهم، والمطالبة بالزيادة في الأجور والمساواة مع العمال الفرنسيين، الذين يشتغلون معهم في معمل الفوسفاط في الأجور والحقوق، ومهما يكن الصراع وصوره وأشكاله فهو ضد الظلم، سواء كان هذا الظلم من كبار ملاك الأراضي مثّل عبد الحفيظ الذي أخذ أراضي الفلاحين المعوزين، فانتقلوا إلى معمل الفوسفاط ليواجهوا ظلماً جديداً في عدم المساواة وهضم الحقوق والمس بالكرامة الإنسانية، فكأن الرواية أرادت أن تسوي بين كبير ملاك الأراضي والقوة الإستعمارية فكلاهما يأخذ الأرض ويمارس الظلم، ومن ثم وجب انتقادهما معاً على حد سواء، إلا أننا نلاحظ أن شخصية العربي أخا العطراء وصديق البطل المكي، يأتي من التجنيد في نهاية الرواية فيجد المكي قد توفى دون أن يتزوج بالعطراء وهي حلم حياته، فيكشف ما يسميه مكائد الشيوخ أو مذهب الشيوخ، وهكذا يحتفظ عبد الحفيظ بالعطراء لابنه الحفناوي ولا يظهر هذا الأمر إلا فجأة عندما يتوفى المكي مريضاً، لكن لا يسعد بها عندما تقوم العطراء فتنتقم لنفسها ولحبيبها وعلى طريقتها هي خلال سفرها إلى صفاقص.

* الرؤية والرواية:

تندرج رواية "الدقلة في عراجينها" للبشير خريف ضمن الرؤية غير المحدودة، وفي نمط الرؤية من الخلف vision par derriere التي يمتلك فيها الراوي جميع فرص القص باعتباره أكبر من الشخصية في العلم فالراوي يروي هنا بصيغة ضمير الغائب المفرد عن البطل المكي وباقي الشخوص الروائية، فهذه العطراء تستيقظ من النوم يروي عنها الراوي بصيغة ضمير الغائب "العطراء"، العطراء، خرجت بنية في الثامنة من عمرها، ما تزال في بذلة نومها، تُميلُ رأسها وتعشش عينيها لتبصر بابن عمتها" "26".

ويقرأ الراوي ما يدور في نفس خديجة من تساؤلات وحيرة بعد طلاقها ومحاولتها الرجوع إلى زوجها علي الزبيدي، وخوفها من أخيها عبد الحفيظ الذي يرفض ارجاعها "بقيت تتساءل" لعل الحق معه؟ فنظره خير من نظرها، له الفضل والشكر لم تجد في نفسها أية ثقة، لو يتركها، وقد فارقها زوجها، ومات أخوها الصديق، فهل تقدر على المسك بزمام مصيرها؟ ألا تذهب حياتها أدراج الرياح؟...." 27" فالراوي يسرد الأحداث بصيغة الضمير المفرد الغائب، ويقرأ ما في نفس الشخوص من تساؤلات لا تصرح بها، وهذا يمثّل إحاطة الراوي الذي أصبح عالماً بما يخص الشخوص ويتعلق بها.

ـ طرق العرض: السرد والحوار:

1- السرد:

يستعمل الراوي تقنية التهيئة لما سيحدث من أحداث سعيدة أو غيرها ويمهد لحصولها، فهذه العطراء تنظر إلى طائر صغير في السماء وتسأله عن حبيبها المكي الذي رحل ولم يعد، فكأنها تتنبأ بعدم رجوع حبيبها إليها، وهو ما يحدث بالفعل في باقي أحداث الرواية، تغني العطراء أغنية رائعة في ذلك الزمان " ** "

"يا طويرة ماك تعليتْ

ثمش ما رأيت

كأنك على مولى بيتي

رحل ما ولا شي "28".

ومعلوم أن العطراء لا تلتقي بعد ذلك بحبيبها المكي إلا خفية في الليل عندما يتسلق جدار منزلها وتقدم له السلم للنزول، لأن عبد الحفيظ كان يرفض أي لقاء بينهما رغم أن المكي خطبها من أخيها العربي، ووظف الراوي التلميح لما سيحدث إلى جانب التنبؤ عندما توفى المولدي وتبر، وتركا أبناءهما العطراء ، والعربي في رعاية خديجة إلى جانب ولدها المكي.

تهدد خديجة ولدها الوحيد المكي أنها ستموت إن تمادى في احتكارها على حساب العطراء، وبالفعل لا تعيش هذه الشخصية أحداثاً كثيرة إذ قارب دورها على النهاية، حتى تمرض فجأة وتموت "وهددته إن هو تمادى على احتكارها، تموت هي أيضاً فتلتحق بالمولدي وتبر هناك في الصورة فيبقى حقيقة بلا أم.... فلقد رأت الموت يعمل وجاش قلبها إشفاقاً وحناناً."29"

كما اتخذ السرد وسيلة جديدة للتلميح لما سيحدث من وقائع في الرواية، وهي الدعاء فبعد وفاة المكي وزواج العطراء من الحفناوي تدعو الله أن يمكنها من زيارة المدينة والتفرج عليها وعلى العباد فيها "تناجت ربها، ربّ يقولون إنك على كل شيء قدير، وأنا نؤمن بهذا، رب انظر لمخلوقتك العطراء نطلب المستحيل وما هو ما فش المستحيل في حقك، رب مخلوقتك العطراء، ع نطلبك تطلب مشية للمدينة أيه مشية هكاكه نشوف ونتفرج على العباد وعلى الدنيا... فقد استمع الله إليها."30".

ويتخذ السرد شكل التقرير، حيث يقرر الراوي معلومات لا تناقش بخصوص مسألة ما، يقرر الراوي الصفة التي تكون عليها علاقة المرأة بالرجل فيقول: "والمرأة من ناحيتها تعيش مع زوجها عيشة الريبة وعدم الإطمئنان، عيشة عدو مغلوب، فلاتدع فرصة إلا سرقته ولا غفلة إلا سحرته، ولا مناسبة إلا أضعفته لكي لا يتخذ عليها ضرة"31" وأورد الراوي تقنية الحلم في السرد ليضفي عليه جانباً مأساوياً وليلمح لما سيقع من أحداث، ينام المكي فيرى أمه خديجة في الحلم تبتسم له وتصلح بينه وبين العطراء، رغم أن خاله حلّة طرده من البيت، "وضع رأسه على حجر ونام. رأى أمه كأحسن ماعرفها صحة وابتساماً وطيبة، تصلح بينه وبين العطراء، وجد نفسه يشكو وهي تهدهده وتضحك من جزعه حتى فهم أن المسألة لا تستدعي كل هذا فاستحى مما به، انتبه فسقط في واقعه" 32". واستخدم الراوي تقنية استبدال القص أو التواتر في القص بحيث يحكي عن موضوعين بالتناوب، وهكذا يحكي عن وقائع ليلة العطراء"33" ثم يوقف القص ويحكي عن وقائع أخرى هي زواج الحفناوي بامرأة أخرى " 34"، ثم يرجع إلى إكمال تفاصيل ليلة العطراء "35" وهكذا.

2- الحوار:

أ- يلاحظ قلة مساحات الحوار بالنسبة لمساحات السرد الطويلة، التي طغت على معظم أجزاء الرواية، وحتى في فقرات الحوار القليلة تحاصرها التعاليق وتعقبها التفاسير المطولة، فأثناء الإضراب الذي يقوم به العمال في معمل الفوسفاط، تجري تساؤلات عن الجحشة التي قاطعت الاضراب يقول الراوي: أصبحت القرية في موكب مشطور خرج العملة للأخبار مهتاجي العواطف متوتري الأعصاب، السوق حافل كأنه الموسم، الأخبار تتوالى:

- الجحشة خدمت
- ما خدمتشي؟
- مشوا للوصيف؟
- ما مشوش
- نتعرض لهم
- ما نتعرضوش

طرق الأنفاق خالية، والقطار الذي ينقل العملة إلى الوصيف ينفخ وحده " "36"، فالحوار يجري بين أشخاص مجهولة من العمال ، وهو موجه إلى السامع، ولا يتوقف السرد عن أن يكون خلفية أساسية، يبنى عليها الحوار، ليكون هو الغالب في مساحة الرواية برمتها، وتأتي فقرات الحوار ثانوية فيها، ويأتي الراوي عنصراً ثالثاً في الحوار بما يقدمه من شروح وتعاليق.

ب- وهناك الحوار الداخلي أي المونولوج الذي يجريه البطل المكي مع نفسه بعد عشائه عند "لادت عبد القادر " وحديثه المطول مع خضراء وكانت متحجبة فإذا المكي يحاور نفسه، ويقارن بين الخضراء والعطراء وأرليت الإيطالية يقول مخاطباً نفسه: "الحمد لله هذا الوجه الذي تقتصدين في ابدائه، فعليك الأمان لو تبدين عارية من رأسك إلى أخمص رجليك، فإن لي دونك منشغلاً، تعلمين بعضه فما قولك في العطراء؟ تلك في البلد وأما هنا يا ليتك ترين أرليت، إذن فلا تتوهمين أن شفتك المرفوعة خطراً علي."37".

ج- وزين الراوي الحوار بأبيات من الشعر الشعبي باللسان الدارج، فعندما يسهر العمال في الكوخ يصيح سليمان أن هذه الليلة مبروكة وهم كلهم يتراقصون، "-أو الله ليلة مبروكة هذه: نظر إليهم الدبنجق وطرشق تصفيقة وركز قدمه ورفع رأسه وترنم:

هاي هي كتعمللو — الحاج غليوم كطاح سحو

ألو ألو ألو ألو — زيد قدم تريح قالو

خرج القوم غناء وتصفيقاً ورقصاً على رجل واحدة كمثل الرقص الروسي..."*"

يا أميمة ما زلت صغير

يوصل عمري للعشرين

أدوني للدرنيل

ذقت عذابو وأهوالو ألو ألو ألو ألو

زد قدم تريح قالو "38".

د- يسجل أن الراوي استعمل اللغة الدارجة كما لاحظنا وعلى نطاق واسع مما ترك آثار المحلية وطابع البيئة الواقعي واضحاً، وجاء الحوار في عمومه موجهاً إلى السامع وليس إلى المشاهد.

3- الوصف:

أ- يسجل أن الراوي استخدم أنواع من الوصف منها الإيحاء عن طريق الوصف التشبيهي، فيصف شيئاً ثم يشير إلى وصف وقائع تشبهه، حيث يصف الراوي علاقة ثنائي من الحمام يتبادلان الحب ثم يصف المكي والعطراء يتحدثان منفردين بينما المكي يصفف لها شعرها"...أدخل رأسه تحت جناحه وفتشه بمنقاره وهي تنتظره فهم بها ثم تشاغل بتخليل ذيله، ثم مشى ورأسه يصك وهي تتبعه، نظر بعين واحدة إلى فوق، فاقتربت منه وطلبت منقاره، فطار فلحقته ووقع في ناحية قريبة من السطح، وكأن الذكر فطن لرغبتها، وكأن الأنثى تتجنى فجعل يبقر ويجر ذيله، ثم ينظر لها ثم يبقر مكفكفاً نحو الأرض، فأدخلت منقارها في منقاره وأنشأ يتساقيان الحب كأنهما يملأن من بئر، دخلت خديجة فوجدت ابنها يصفف شعر العطراء وهما يتحدثان في رفق وإطمئنان، وعهدها بهما لا ينفردان إلا وصراخ أحدهما يطلع إلى عنان السماء"39".

فكأن الراوي يوحي لنا بأن زوج الحمام يتساقى الحب، مثلما يفعل البطل المكي مع العطراء إذ يرتب لها شعرها ويحادثها، فتعدت علاقة الوصف من رسم لوحات فنية ومشاهد مثيرة إلى تشبيه لوحة بلوحة ومشهد بمشهد عن طريق الإيحاء والتلميح.

ب- ويقدم لنا الوصف للأشياء لوحات جميلة إنه وصف للمدرسة الفرنسية، وما توحيه هذه اللوحة من مؤثرات أجنبية وشدة انضباط وجمال المدرسة بمرافقها، وكان المكي تعلم القرآن في الجامع حتى أصبح قادراً على إقامة صلاة التراويح بالمصلين في رمضان، وها هو يدخل الآن هذه المدرسة الفرنسية يقول الراوي:"أرض ساحة الكوليج حصباء دقيقة، وجدرانها نظيفة البناء، مستقيمة الأركان، ملساء يكسوها نبات متسلق، تعج بالتلاميذ، وفي وسط الساحة السادة المعلمون يحيطون بالمسيو لافو مدير المكتب"40"

ولما دخل المكي القسم الدراسي انبهر به وأحب اللغة الفرنسية، وأصبح غالب كلامه بها" أراه مقعداً، فجلس وكتّف يديه، ينظر إلى النوافذ والصور التي بينها ويتصور نفسه في المتلوي، بلد الحضارة، ولما عاد منه، يومه الأول صاح من السقيفة:" ماتج لادات، أي أكل التمر، وأصبح غالباً كلامه بالفرنسية "41" فالمدرسة الفرنسية ضمنت جمالها ودقة بنائها ونظامها في اللوحة الفنية، كما ضمنت تأثيرها المتغلغل في النفوس حيث أصبح المكي يدير غالب كلامه باللغة الفرنسية بعد رجوعه إلى بلدته نفطة.

ج- يقدم لنا الراوي وصفاً دقيقاً لعمليات تصفية معدن الفوسفاط وإعداده للصناعة، يتفرج عليها المكي والعربي بعد أن سمح لهم مسؤول المصنع بذلك، يتفرجان على معدن الفوسفاط وهو يصل إلى المصنع وكيف يعالج "يؤتى به في عربات على السكة بعد اقتلاعه من الجبل مخلوطاً بالتربة والحجارة، فينكب في قمع واسع يسميه العملة "الدريبة " ثم تحمله سلسلة من القواديس تصبه قليلاً قليلاً بين عجلتين تسحقانه وتسلمانه ناعماً إلى البساط الساري، فيحمله ويسكبه في غربال هناك يبخ عليه من فوهتين تيار ماء فيغسله، فينزل الوسخ والحصال إلى أسفل، ويدفع بالفوسفاط صافياً في ثقب الغربال فيقع في البساط فينزل به إلى حيث تقطر عليه عقاقير كيميائية، كمثل القطران ويخضه لولب حتى يختلط بالسواء وتستمر رحلته إلى برمة في حجم أربع قاطرات يسمونها" الحماصة" يتقد في جوفها أتون تبلغ حرارته ثمانمائة درجة قد أبيض جمره الحجري وتراقصت فيه زيقات تأخذ بالبصر، فيجف، ثم يصعد به البساط إلى مستودع فيتكوم جبلاً سحابي اللون ناعماً وتمر من تحته العربات فارغة"42".

ويسجل أن الوصف الذي اختلط مع السرد رسم لوحات رائعة، زينت ثنايا الرواية، وأعطتها نكهة خاصة ومذاقاً عذباً، ينقل الواقع بكل فعالياته وطبيعته، ونقل لنا الوصف المؤثرات الغربية على البيئة العربية التونسية وما خلفته من "كوليج" أي مدرسة ومعمل عصري للفوسفاط تتبع الوصف عمليات تحويل المعدن فيه.

■

هوامش :

1. البشير خريف، الدقلة في عراجينها، دار الجنوب للنشر، تونس، سلسلة عيون المعاصرة ط2 ، 1990 صفحة 25.

2. السابق 25	9. السابق 143	16.السابق 58-60
3. السابق 336	10.10-السابق 145	17.السابق 68
4. السابق 323	11.السابق 146	18.السابق 115
5. السابق 334	12.السابق 256	19.السابق 276
6. السابق 348	13.السابق 305	20.السابق 282
7. السابق 241	14.السابق 37	21.السابق 206
8. السابق 26	15.السابق 55	22.السابق 207

23.السابق 204
24.السابق 250
25.السابق 114
26.السابق 25
27.السابق 66
28.السابق 161
29.السابق 69
30.السابق 298-299
31.السابق 47
32.السابق 105
33.السابق 314-320
34.السابق 320-327
35.السابق 328-331
36.السابق 248
37.السابق 201
38.السابق 191
39.السابق 91
40.السابق 82-83
41.السابق 82-83
42.السابق 148

المراجع:

- الهواري أحمد:
مصادر الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983
- أحمد قاسم سيزا
بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، سلسلة دراسات أدبية، 1984
- أزرويل فاطمة الزهراء:
مفاهيم نقد الرواية بالمغرب مصادرها العربية والأجنبية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1989.
- الخطيبي عبد الكبير
الرواية المغربية "ترجمة محمد برادة" منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي عدد 2، الرباط 1971.
- الربيعي محمود
قراءة الرواية "نماذج من نجيب محفوظ" دار المعارف القاهرة، 1974
6- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، الدار التونسية للنشر تونس د.ت

BOURNEUF (R.) ET QUELLET (R.):
L' UNIVERS DU ROMAN, PUF, PARIS.1972
- J. P GOLDENSTEIN:
POUR LIRE LE ROMAN, DUCULOT, PARIS, 3e ED. 1985
- TODOROV TZVETAN:
LITTERATURE ET SIGNIFICATION , ED , LAROUSSE CANADA , 1967
TODOROV TZVETAN
MIKHAIL BAKHTINE, LE PRINCIPE DIALOGIQUE, ED, SEUIL, 1981

*) رواية "الدقلة في عراجينها". للبشير خريف، صدرت أول مرة سنة 1969.

**) يا طوير: يا طائر

ماك تعليت: حلقت في السماء

تمش ما رأيت: هل رأيت شيئاً

كانك على مولى بيتي: زوجي

رحل ما ولا شي: رحل ولم يعد

*) يا أمي ما زلت صغيراً

لا يزيد عمري عن العشرين

حينما جندت في صفوف القوات التركية التي ذهبت للدردنيل

ورأيت ما رأيت من أهوال الحرب"

- وكانت هذه الحرب بين تركيا العثمانية وروسيا حول مضيق الدردنيل سنة 1711و1774.

– الأخضر الزاوي

■

أحلام هاربة ..
في ظلال النشوه الهاربة

حاولت جاهداً أن أنفذ إلى ما وراء النص في قصص غسّان كامل ونوس التي ضمتها مجموعته القصصية الثالثة "ظلال النشوة الهاربة" الصادرة عن وزارة الثقافة عام 1994، والتي كادت تنسخ - فيما أرى - مجموعتيه

السابقتين "الاحتراق" و"هامش الحياة هامش الموت" إلا من وقفات إنسانية وحالات قصّ جاءت بشيراً بولادة كاتب جديد سوف يشارك برسم ملامح القصة الجديدة في سورية، وربما أبعد من ذلك.

و "ظلال النشوة الهاربة" ليست إضافة إلى ما سبق إنما هي خلق فني جديد برؤى كاتبها ومقدرته على إلباس رؤاه لحماً وعظماً ودماً حيث جاءت كالحياة، كالصبوة إلى حيوات لها معنى الحياة وغاية الحياة بعد نسلها من حيوات حصى ولا غاية، حيوات أناس ضُيّعوا فضاعوا فضاعت منهم الحياة.

قلت: إنها محاولة للنفاذ إلى ما وراء النص فهي محاولة للقبض على ما هو إنساني، على ما هو حلم هارب بالقتل أو الخوف أو الضعف أو الانكسار على ما هو نزوع دفع بالكاتب لتجسيد موقفه الواعي وغير الواعي من الحياة وهموم الحياة من الإنسان كمسألة وجود.

المجموعة جاءت في عشر قصص أي أنني أمام عشرة نصوص سوف أقتفي في دراستها أثر الكاتب نفسه في محاولة إبداعها ومنحها الشكل الذي جاءت عليه.

غسّان- ككثيرين غيره- يحاول أن يعارض بين الواقع والمثال، بين ما هو كائن وبين ما يمكن أن يكون والمعارضة ليست مقارنة ولا وضع صورة أردأ إزاء صورة أبهى، وإنما هي صدم الواقع بالمثال بنعي تشوّهات الواقع وأسباب رداءته بصورة المثال الممكن- حتماً- بتقويض أركان تلك الأسباب.

وبذلك فنصوص غسّان تصدر عن همّ يوازي قلق الوجود الإنساني ذاته، قلق هاجس التوحد بين الواقع والمثال.

من لا يقلق من صغيرة سوف يتبلّد إحساسه إزاء الكبيرة، ومن هنا فإن الكاتب يبدأ بالصغيرات من أمور الناس .الصغيرات في المكان وفي الزمان وفي الهموم يرتقي إلى القبض على حقائق كبيرة ممكنة حوّلها الواقع بعسفه إلى أحلام هاربة.

أما أنا فسوف أقرأ غسّان من مرتكزات نصوصه! الفكرة، الهدف، الشكل الفني، محاولاً إيجاد أنساق بنويّة تربط ما بين النصوص.

أما الفكرة فيحملها حدث تحركه أشخاص في بيئة مكانية زمانية لها علاقاتها ومستواها المعيشي والحضاري، ثم يأتي الشكل الفني بأساليبه المتنوعة، ليحقق كل ذلك الهدف الكائن وراء النص وكل ذلك بخبرة الكاتب ودرايته بفنه الذي اختاره لعرض أفكاره ومعانيه وأهدافه.

في القصة الأولى: ليس نوماً.

يستقلّ موظف حافلة عامة للركاب كلّ يوم من المكان ذاته ذاهباً إلى عمله في المدينة معانياً وطأة الزحام أثناء الصعود وأثناء الجلوس وأحاديث الركاب وتدخينهم وشجارهم وغضب المعاون ونرفزة السائق، لكنه يداري كل ذلك بوضع رأسه على حافة المقعد أمامه

والاستسلام لما يشبه النوم، دون أن يأبه لشكل السيارة أو لوحتها أو للسائق أو المعاون أو الركاب، لكنه ينتبه بعد حين إلى اسم مفرق لم يسمع به من قبل ينتبه من النافذة فتضيع عليه معالم الطريق ويسأل جاره عن وجهة السيارة فيفاجأ بأنه ذهب بعيداً في طريق صحراوي إلى مدينة صحراوية بعيدة لا علم له بها، وبعد تقليب الأمر يطلب من السائق التوقف لينزل في مكان لا شجر فيه ولا حجر ولا بشر أمام زهول الركاب والسائق، مكان القصة حافلة مزدحمة بالركاب وزمانها مسافة الطريق كتبت بضمير المتكلم وبأسلوب السرد المباشر إذ أن بطل القصة يروي ماحدث معه ، لكن السرد بضمير المتكلم تقطعه تداعيات تعود بالبطل إلى زمن الطفولة إلى البيت الترابي والأب والأم والتدخين المبكر وعلاقته برحاب، وما كان لذلك من أثر

في تكوين شخصيته، كما يقطعه حوار بسيط بين البطل وجاره عندما يستفهم منه عن وجهة الحافلة، كل ذلك جاء بلغة بسيطة عادية لكنها معبرة عن الحال بعيداً عن التأنق والحشو أو الاسترسال في الوصف.

كما أن القصة تعكس الوضع الاجتماعي وتجعلنا نتلمس وعي الناس من خلال بعض العلاقات، فالتزاحم على السيارة والمعاون الذي يثرثرباضطراد، وتأفف الركاب من الزحمة والتدخين الذي يملأ فضاء المكان والامتعاض من صوت المسجل العالي، أو رداءة الفن الذي يفرض، كل هذا يعكس وضعاً شعبياً واضح المستوى وأسلوب التفكير وطبيعة العلاقات .ثم إنه بالتداعيات ينقل صورة القرية ببيوتها الترابية والمدرسة البعيدة وأشجار التين وعلاقة حب مع إحدى بنات الحارة ومع أن هذا ليس مقصوداً لذاته إلا أنه يعطي القصة بعديها الاجتماعي والإنساني ويساعد في تبلور الفكرة وإيصالها للمتلقي.

أما فكرة القصة فتبرز وضعاً صعباً يعانيه الموظف في الوصول إلى عمله في المدينة وسط الصخب والزحام و مشاق السفر.

وأما الهدف الكامن وراء كل ذلك هو التساؤل القلق المر ما جدوى هذه الحياة وما الفرق إن كانت حضوراً أوضياعاً وهل يمكن الوصول بالإنسان إلى حياة مقنعة بعيداً عن البرم والسأم.

يقول البطل: "أحسّ تناقضاً صارخاً بيني وبين الحياة وأود أحياناً أن أتخلص منها لكن يبدو هذا غير ممكن... فألجأ إلى هذه الحالة، إنها حالة موات رعباً:

ثم إن القصة تنتهي:

قال المعاون: هل ننتظرك يا أخ

قلت وأنا أدير ظهري: لا، لا داعي لذلك ومضيت في اتجاه ما.

هذه النهاية المفتوحة المحيرة تترك المجال واسعاً أمام تساؤلات كثيرة لعل ما ورد بعض منها ، أو لعلّ البطل أراد أن يخرج من الحياة عارياً كما جاء إليها.

في كثير من القصص يُحسّ أن غسّان يكتب شيئاً من طفولته ، ففي القصة السابقة تعود به التداعيات إلى تذكر حالات الإغماء عندما تلقى أول صفعة من والده بسبب التدخين، أو عندما عاقبه معلم المدرسة لأنه قطف ثمار التين على طريق المدرسة أو عندما رفضت رحاب علاقة أرادها.

وفي القصة الثانية: الطائر

وضوح في وصف الوضع الاجتماعي للقرية وللبيئة الريفية فطفولة ابراهيم بطل القصة ضائعة بين الصخور معلقة مزقاً على نتوءاتها وحجارتها الحادة، كما جاء في النص ثم شغف ابراهيم بأصوات الباعة الجوالين بسلالهم الملأى بالأغراض، ثم وصف بيوت القرية:

"كل شيء كان ناتئاً السقف الخشبي، الجدران الحجرية الأرض الخشنة، الحطب المجمّع بين البيوت أو إلى جوارها ثم إن ابراهيم أضاع كل فرنكات العيدية على البالونات . صورة البيئة هذه وما تعكسه من حياة بائسة خشنة لسكانها هي الإطار الذي تتحرك داخله أحداث القصة وهي أن ابراهيم مولع بالبالونات منذ الطفولة حتى إذا رزق بأول مولود صبي من زوجته وداد سرّ كثيراً بالهدايا ولا سيما بالبالونات، وما إن كبر الصبي حتى بدأ يشاركه اللعب بها ثم ليلاعبه إن أراد أو ما أراد ثم ليأتي باكراً من دوامه في المدرسة كي يجد فرصة أطول للعب، ثم ليقنع وداد بالذهاب مع ولدها إلى أهلها ليخلو له مكان اللعب، وأخيراً ليشتري كيساً من البالونات في أول الشهر ويذهب إلى بيدر القرية يستره الظلام ويربط البالونات واحداً بعد آخر في خصره وسائر جسده حتى إذا تحركت الريح قليلاً ارتفع ابراهيم عن الأرض وطار بأجنحته الملونة، وحين ازداد قلق وداد أخبرت الجيران وتحركت

القرية بالأضواء والفوانيس تبحث عن الرجل، وبعد أن كان ابراهيم قد قطع مسافة طائراً فرحاً بحاله، تنقض طيور مجهولة على البالونات فتنفقع واحداً إثر آخر ويسقط ابراهيم كتلة بشرية هامدة على الأرض.

هذه الأحداث الذي يفعل الخيال فيها فعله، وليس مهماً أن تعقل أو لا تعقل، إنما المهم أنها قدّمت موقفاً من الحياة ومن أهم قضاياها وهي الحرية ففكرة الطيران ببالونات ملونة هي لهفة الانعتاق من كل ما هو قيد من كل ما يمكن ان يكبّل الإنسان و يغلّ توقه إلى التحرر، أكان عملاً أم عادات أم معتقدات، أم كان ظلماً وقهراً، وكذلك الطيران والتعالي فوق البشر ما هي إلا رغبة في الانتقام من الشامتين والساخرين بابراهيم وبالوناته، ورغبة في التميز والتفرد . أما ما هو إنساني وهو هدف القصة فهو الحاجة إلى إشباع رغبات الطفولة المكبوتة، أو هو العودة إلى التساؤل الأول وهو رغبة الخلاص من الحياة ولو بالانحطام.

القصة هذه المرة جاءت سرداً بضمير الغائب فالخبر هو سيّد العبارة فنحن لا نعرف عن ابراهيم وطفولته إلا ما قاله الراوي عنه إلا أن ذلك السرد خفّفت وطأته بكثير من التساؤلات سواء حيرة وداد من ولع ابراهيم بالبالونات وتساؤلاتها بينها وبين نفسها أو بينها وبين ابراهيم عن معنى هذا، أم التساؤل لماذا البالون بذاته؟ وماذا فيه من فرادة أو سحر؟

"لماذا البالون يا ابراهيم ألخيبة التي لا تحد؟. ألمرارة التي تفقد الأكل والشرب والنوم ، حين فقدان الألوان التي تطير؟! أم لذلك الدمار الذي لا يستغرق إلا جزءً بسيطاً من الوقت لكنه كافٍ لتدمير كل شيء؟!

إن لمثل هذه الأسئلة مغناها ومغزاها، وهي أسئلة من النوع الذي يتردد في الخواطر ولكن يبقى أبداً بغير جواب ثم تأتي النهاية لتجعلنا في حيرة هل نتعاطف مع ابراهيم أم نشتفي منه، هل مثل هذا المصير الغامض هو ما ينتظرنا جميعاً في النهاية أم أن قلقاً إنسانياً مأساوياً يجعلنا نأسى لمصير محتوم كهذا المصير ، وعبارة النهاية:

"وحين تلاشت جميع البالونات، انحدر ابراهيم كتلة بشرية مبهمة الصفات والتفاصيل صوب مكان ما من الكرة الأرضية" إنّ مغزى هذه العبارة انسحابٌ من وجود إنساني الثابت فيه يشبه العدم.

ويعود الكاتب إلى لعبة المكان في القصة الثالثة "عرس" ليجعل منها إطاراً يضفي الوضوح على الأحداث والشخصيات التي تبلور من خلال علائقها الفكرة، ففي عرس وصف دقيق لحال قرية تعيش حالة هي أقرب للموت منها للحياة ولولا نهيق مشوع لحمار هنا، وعواء ممطوط لكلب هناك، أو مواء متعرج في مكان آخر كنت تحسب أن هذه البيوت خربة "

تفاجأ القرية ذات صباح بأصوات الطبول والمزامير عند مقام الشيخ توفيق المقام الذي هجرته الأفراح والأعراس منذ زمن بعيد، ويحار أهل القرية في أمر هذا العرس الذي لم يسمع به أحد ولا دعي إليه أحد، حتى أن بعضهم أكدوا أنهم الجن وأقسموا أنهم رأوهم مرات سابقة في عرس وفي نفس المكان، ثم من المجنون الذي يقيم عرساً في مثل هذه الظروف؟!. ومن الأحمق الذي يشارك فيه؟!. المهم أن القرية بدأت بشيبها وشبابها ونسائها وفتياتها واللواتي فاتهن زمن الفرح زحفوا بدافع الفضول إلى مقام الشيخ، وكان عرس وتنافس في الغناء والدبكة والرقص، وانقلبت القرية غير القرية بعد أن عاودها دبيب الحياة، وفي مساء اليوم انتهى كل شيء، إلا أنه بعد تسعة أشهر كثرت الولادات.

"وكانت ولادات عجيبة في السر والعلن، وكان للمواليد ذكوراً وإناثاً صفة مدهشة إذ أن الأمهات لم يشعرن بآلام الحمل أو المخاض ولم يحتجن إلى قابلات أو أطباء، ولم يسمع بكاء أي من الوافدين الجدد، كما أن كثيراً من المواليد لم يشبهوا آباءهم.".

هذا العرس كان فرصاً استغلها الكاتب لرصد التحولات الاجتماعية في القرية، وفرصة لعرض الوعي الاجتماعي ومواقف فئات المجتمع من ظاهرة قديمة جديدة، فالقرية التي يغادرها العمال والموظفون إلى المدينة كل صباح تعيش حالة أشبه بالموات، ثم إنه وبسبب ضغط العمل قل فيها الفرح، حتى إذا سمعت صوت الطبول عاودها دبيب الحياة، أما الناس فقد تباينت مواقفهم إزاء حضور العرس:

"الشباب ذكوراً وإناثاً انشغلوا بالأمر.

الطلبة فرحوا وتمنوا أن يكون الحدث كافياً للغياب المشروع عن المدرسة.

أما الكبار من الرجال والنساء فقد تركوا جداول أعمالهم اليومية والتحقوا بالمكان.

العجائز هللوا وضحكوا.

وطارت عصيهم تقودهم صوب المقام الجليل.

أما اللواتي فاتهن أريج الزمن، وانقطعت الفرص عن العبور في دروبهن ، فقد ضحكن وزغردن في سرّهن، وخرجت إلى النور ثياب كاد يمحو ألوانها العفن والظلمة.

المحترمون من أهل القرية والمسؤولون في المدينة استهجنوا الأمر وأكدوا أنها مؤامرة تستهدفهم بالدرجة الأولى، وأنه يشتمّ من وراء هذه الأعمال الدنيئة روائح معارك انتخابية.

فتوى رجال الدين جاءت بعد تردّد واضح واستفسار وشورى وبسملة وحوقلة واستعاذة فما هذه الظاهرة إلا دعوة باطلة وكفر ظاهر ولا تجوز المشاركة.".

القصة جاءت أيضاً بأسلوب السرد المباشر وبضمير الغائب حتى أنها تخلو من حوار ويقلّ فيها التساؤل، ومع ذلك فالبداية المبهمة التي تحكي عن حدث دون أن تفصح عن ماهيته تشد القارىء وتغريه بمتابعة القراءة لمعرفة كنه الحدث اللغز وقد استخدم الكاتب مثل هذه البدايات الموفقة في أكثر من قصة، ثم إن بساطة الوصف وانسياب العبارة ورشاقتها واللغة العادية غير المنمقة أو المتكلفة تجعل القارىء لا يحسّ بملل، وكذلك الاقتصاد في الوصف بحيث لا يزيد عن مقتضى الحال ، كلّ ذلك أوصل فكرة القصة بإقناع وتأثير، فالحياة أغلى من الموت والفرح فيها حاجة إنسانية لا تعتبر، وما هو إنساني في القصة انتصار ما هو فطري وعفوي لدى البشر على الأخلاق والعادات والقوانين.

أما القصص الباقية في المجموعة فلا تقلّ أهمية أو امتاعاً عما سبق إلا أنني سوف أرجىء الحديث فيها لضيق الوقت مستعجلاً الوصول إلى القصة الأخيرة والتي تحمل اسم المجموعة:

-ظلال النشوة الهاربة-

القصة مؤلفة من ستة مقاطع كما أراد لها كاتبها، ولعلّ الضرورة الفنية أوحت بذلك، ففي المقطع الأول يصرّ الطالب برهان على الانتظار مستتراً بالظلام، وهو واثق من فوزه في النهاية، وفي المقطع الثاني يتعجب برهان من قدرته على التمسك بالغرفة التي استأجرها في أحد الدور مع أنها إحدى غرف البيت الداخلية، وأصحاب الغرفة يحتاجونها لزواج ابنهم البكر يهدّدون ويتوعدون، ويصر

برهان على المقاومة فقد قضى في الغرفة سنوات الجامعة وسوف يقضي فيها فترة العسكرية لأن أي غرفة أسوأ منها بكثير أغلى منها بكثير.

في المقطع الثالث يتناوب الحديث الزوج العريس والزوجة العروس، كل يناجي نفسه بضمير المتكلم ويفهم من الحديثين أنهما اختلفا على المساواة فيما بينهما وكان خصام لذلك ينام الليلة كلّ على حدة منتظراً قيام الآخر بالمبادرة للنوم معاً وانهاء حالة الخصام وكل يتمنى إنهاءها.

في المقطع الرابع يتحدث برهان كيف تغير جدول ساعاته المسائية بعد زواج العروسين إذ أنه لا يفصل بينهما إلا جدار من البلوك والطين، وبالتالي تصله أصوات المتعة وآهات النشوة وأزيز السرير.

"وعجبت لذلك أول الأمر وفكرت: هل كل الذين يقومون بهذا العمل يصوّتون هكذا ويستمتعون هكذا.

بعد ذلك استمتع برهان بما يسمع وشغف به وأصر على إطفاء النور من المساء حتى لا يحرجهما باحتمال وجوده.

في المقطع الخامس يتناوب الزوجان الحديث بالنجوى وكل يلوم الآخر على عناده، وكل يتمنى ألا يخسر متعة العمر التي إن ضاعت لا تعوّض.

في المقطع الأخير يلتفت شامل صوبها تلتفت صوبه، يضج السرير بالحركة وتنفتح عينا برهان وتشرق أساريره، وتشع الغرفة الشرقية بالحيوية أيضاً.

"وعندما بزغ الفجر كان البيت بما فيه الغرفة الشرقية يهجع في ظلال نشوة هاربة".

المقاطع كلها بضمير المتكلم سواء بلسان برهان الذي يعكس بتداعياته أيامه العجفاء وحياته الفارغة وشيئاً من طفولته وإخوته وقد تربوا أسرة كاملة في غرفة واحدة، وسواء على لسان كل من الزوجين الذي ينقل لنا عتبه و لومه للزوج الأخر الذي عليه أن يبدأ المبادرة، كما ينقل متعة العروسين بأول أشهر الزواج إلا أن المقطع الأخير القصير جاء على لسان الراوي ليخبرنا بأن المصالحة تمت وراح البيت يهجع في ظلال نشوة هاربة. هذا التقسيم إلى مقاطع جاء موفقاً أتاح للكاتب الفسحة لأن يغوص في أعماق شخصياته وينبش أسرارها وهمومها وأمانيها ويطلعنا على أساليب تفكيرها، كما أتاح له أن ينسلّ من الأحداث تاركاً للشخصية فرصة التكلم عن نفسها مما أتاح أن تصل الأفكار هينة واضحة، وأضفى عنصر التشويق على كل مقطع من مقاطع النص وأوضح أسلوب فهم الرجل للمرأة والمرأة للرجل وحاجة كل منهما إلى الأخر وربما تكمن هنا فكرة القصة.

أما هدف القصة فيكاد يحدده عنوانها، إشباع الرغبات المكبوتة بالتعويض أو بردّ الفعل هو نشوة لكنها هاربة.

وما هو إنساني في القصة هو أن الحاجة إلى الجنس حاجة غريزية، والتوق الجنسي توق إنساني ومشروع، والكبت الجنسي غلّ للقلب والروح، وحالة برهان تستدعي التعاطف والشفقة لأن دونه ودون المتعة سنين قاحلة، وأن ظروفاً أكبر من برهان وضعت أمام رغباته كل هذه السنين.

أتساءل الآن عما هو مشترك بين هذه القصص التي قدّمت وهل هنالك من خيط أو خيوط تشدّها إلى بعضها.

القصتان الأولى: ليس نوماً والأخيرة ظلال النشوة الهاربة متقاربتان في أسلوبهما الفني فكلاهما بضمير المتكلم وإن تعدد المتكلمون في الثانية وكلاهما تعتمدان النجوى أو التداعيات لدفع الحدث وإغناء الفكرة وهما متقاربتان في جمالية اللغة ببساطتها إلا أنهما تختلفان إلى حد ما في الهدف الذي هو الهم الأخير.

والقصتان الثانية والثالثة متقاربتان أيضاً فهما بضمير الغائب الذي يقطعه الاستفهام وبعض الحوارات، ولهما جمالية السرد الإخباري المتزن والقدرة على كشف مفردات المكان والعادات ووعي الناس وأساليب تفكيرهم، ومع أنهما أيضاً تختلفان في الهدف الذي هو الهم الأخير، فالأولى هروب من الحياة وتشكيك في معناها وجدواها، والثانية تعلق بها ولو على حساب النظم الاجتماعية.

ولكنني أرى من جهة أخرى أن الأولى ليس نوماً والثانية الطائر تكاد أن تكونان عزفاً على وتر واحد وإن اختلف الأسلوب فهما معاً حيرة في الحياة ومعنى الحياة، وهل هنالك حياة أفضل ممكنة؟.

وكذلك الثالثة عرس والأخيرة ظلال النشوه الهاربة تعلق بالحياة ولو على حساب أي شيء.

أما ما يشد قصص المجموعة جميعاً هو الحلم الهارب المنكسر الخائب الذي ما تكاد تقبضه اليد حتى يفر من البنان يشترك في انكساره البيئة بخشونتها ووعرها وضنكها والطفولة البائسة المقتول فرحها، والخوف

المتوارث من الأشباح والجن والكوارث الطبيعية والبشرية، وكذلك العادات البائدة والأعراف والمعتقدات والمقدسات والمحرمات، وأخيراً القلق الإنساني الوجودي، الذي يجعل من الحياة لغزاً وسؤالاً مشرعاً لا جواب له.

ففي القصة الأولى الحلم الهارب وهو طمأنينة العيش المتأبية على الامتلاك، وبالتالي لا فرق لديك أيها الإنسان الحضور أو الضياع، وفي الثانية حلم التحرّر من أغلال الحياة، تلك الناقة الجرباء، ولو بالطيران الذي إن تحقّق انتهى إلى حطام.

وفي الثالثة الحلم بالفرح الدائم، لكنه الهارب بالعادات والتقاليد والمعتقدات، وضغط العمل اليومي الذي لم يعد يترك أمامك ساعة للفرح.

وفي الأخيرة حلم النشّوة الهارب بسنين فقر عجفاء تقتل الرّوح.

فالأحلام الهاربة تضيع في فضاءات ظلال النشوة الهاربة.

إن هذه المجموعة بما تلامسه من عواطف وانفعالات وإحساسات إنسانية ووجودية، وبما توقظه من مشاعر نبيلة ورغبات مشروعة، وما تدعو إليه مما هو إنسانيّ تستطيع أن تقف بثبات وزهو بين مجموعات القصة العربية.

■■■

– أنيس إبراهيم.

تاج الدين الموسى
يرسم خارطة المركونة

أستطيع أن أزعم أني مطلع على مجمل النتاج القصصي لتاج الدين الموسى، لا بل والقول إني قد لعبت دوراً في تحريض موهبته القصصية على الانطلاق عندما كنت ألتقيه في أواسط الثمانينات فأجده ذا ثقافة واسعة واطلاع لا يقل اتساعاً على الخارطة الأدبية في سوريا وخارجها، وهذه ليست منة عليه من قبلي، وإنما هي إقرار بأن مراهنتي على موهبته كانت رابحة في المحصلة.

ومجموعة "حارة شرقية وحارة غربية" الصادرة حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب هي الثالثة لتاج، وأما مجموعته الأولى "الشتيمة الأخيرة" فقد صدرت عن وزارة الثقافة سنة 1995 متأخرة ثلاث سنوات عن مجموعته الثانية "مسائل تافهة" التي صدرت عن الهيئة المصرية للكتاب 1992 بسبب فوزها بالجائزة الأولى بمسابقة الدكتورة سعاد الصباح.

المركونة.. وخط برلين:

ضمن المجموعتين الأولى والثانية تحدث تاج، وبشكل متفرق، عن القرية التي جاء منها، وقد اصطلح على تسميتها بالمركونة، وأما في هذا المجموعة، فهو يكرس معظم النصوص "باستثناء قصة الباب الآخر" لإضاءتها، أو لنقل لرسم خارطتها الإبداعية/الواقعية.

وكمحاولة لتعريف المركونة، استشفافاً من قصص تاج، نقول إنها ليست روما فيلليني ولا هي برلين التي أزالت الجدار الحاجز بين شطريها، لا بل إن أهل المركونة تعجبوا من برلين وأصروا على البقاء حارة شرقية وحارة غربية "ص 8".. ولا هي ماكوندو ماركيز، فتلك قرية متخيلة يسيطر عليها السحر، بل إنها أقرب بالشبه من بطشيت حسن م يوسف، وتاج، عندما يرسم قريته، مثل حسن م يوسف، يقف منها موقف المحب العاشق، وهذا الأمر يسوغ له أن ينشر غسيلها دون أن يحق لغيره أن يسأله: لماذا؟

وإذا كان قد سخر من كونها مقسمة ومتناحرة، فلأنه يريدها متوحدة وفاعلة في التاريخ والجغرافيا، مثله مثل محمد الماغوط عندما قال "سأخون وطني" وهو -كما يعرف الجميع- يرتعد خوفاً من الخيانة.

القصة ... المرافعة

تمتاز قصة تاج الدين الموسى عن غيرها بعنصر التشويق، فهو يبدأ بجملة كثيفة تتضمن خبراً طريفاً يفتح شهية القارىء على معرفة حيثياته، ثم يشرع باستعراض الحيثيات وكأنه محامٍ يقدم لمقام المحكمة الصيغة المثلى التي تنطوي على براءة موكله وإدانة خصمه. "هذا الأسلوب يذكرنا بأسلوب القاص حسن صقر". ولكي نوضح هذه السمة أكثر لابأس من أن نستعرض مطالع قصص المجموعة التي بين يدينا:

"سافر الحاج عبد الغفور إلى العاصمة محملاً بالسمن العربي والجبن والفريكة والبيض والعسل، وعندما عاد بعد يومين أعلن، على رؤوس الأشهاد، أننا سنكسر رؤوس أهالي الحارة الشرقية، لأن وزير الدولة لشؤون الله أعلم، سيكون في زيارتنا بعد ثلاثة أيام"ص7.

"حين تركت أمي البيت، اتفقنا نحن أبناءها الخمسة أن نتركها في بيت جدي إلى أن تهدأ وتروق" ص17

"ما توقعت، ولا خطر ببالي، أن يكون وراء احتفاء نعيم الأفندي بي، واستضافته الإجبارية لي في بيته، طلب مستحيل علي" ص33

"سأبصق في وجهه هكذا قررت." ص41

"ها نحن قد اجتمعنا يا جدتي، سبعة من أولادك، خمسة وستون من أحفادك، وثلاثة وأربعون من أولاد الأحفاد، ألا ترين جمعنا الآن، وكيف نقف صفاً واحداً، وكتفاً لكتف، نتقبل تعازي الناس بوفاتك؟ ص55

"عندما بلغنا أن كبير ضيعتنا عبد الله الجبيلي صار لصاً عجيباً يسرق من بيته وضعنا أيدينا على قلوبنا وقلنا: يا رب استر!!" ص63

"أعتقد أن للماورانيات علاقة بما جرى، وإلا كيف يخطر ببالي محمد الحمد جار أهلي بالضيعة ثلاث مرات في نصف يوم، فأجده أمامي في المرات الثلاث" ص79.

"ما كان سيفقد عقله، ويشرد في أزقة الضيعة وزواريبها وعلى بيادرها ليضرب له الأولاد بالتنك ويرمونه بالحجارة ويغنون له أغانياً مرتجلة.." ص95

"خرج أبي من غرفته ونده لنا: أنتم يا أولاد، تعالوا هنا" ص109

القصة- الحكاية

وبغض النظر عن الجدل العويص الذي يدور في الوسط الأدبي بين الحين والآخر حول ضرورة افتراق القصة عن الحكاية، أو ضرورة تفتيت القالب الحكائي للمادة المقصوصة، أو ضرورة خلو القصة من أية "حدوتة"، أقول -ولعل تاج الدين الموسى من هذا الرأي- إن المهم في أية كتابة أدبية، أصبح اليوم يتلخص في هذا السؤال:

- هل أنت قادر على استقطاب شريحة من القراء في زمن عزت فيه القراءة؟ وإذا وقع كتابك في يد قارىء من أي طراز كان، هل أنت قادر على توريطه في إكمال قراءة كتابك حتى آخر صفحة؟!.

في الإجابة على هذا السؤال المبدئي- اللازم، تكمن الإجابة على السؤال اللاحق وهو:

- ماهي مائدة الأفكار والآراء والمواقف التي تفرشها للطرف الآخر من العملية الإبداعية: القارىء؟

إن تاج الدين موسى، مؤكداً، قد حقق الشرط الأول، ليس في هذه النصوص، بل وفي النصوص السابقة واللاحقة، وأما بالنسبة للموضوعات التي يعالجها فأكاد أجزم أن معظمها طريف، وهو يعرضها، بالرغم من

الوحدة الظاهرية للأسلوب، بأساليب متنوعة، إذ يستخدم أحياناً الواقعية الفوتوغرافية التي تتظاهر بأن ما روي قد نقل من الواقع بحذافيره، ويستخدم في أحيان أخرى الرمز كمعادل موضوعي للخلفية الواقعية، ولنأخذ على ذلك بعض الأمثلة والإيضاحات:

1- حارة غربية وحارة شرقية: مساجلة كاريكاتيرية بين الحارتين مسرودة بطريقة توحي بالحياد التام: الحارة الغربية نجحت في استقدام وزير دولة. نُظفت الحارة، والحيوانات السائبة أبعدت، ونبحت الخراف، ونصب بيت الشعر المثومن، ودقت الطبول "في الوقت الذي همد فيه أهل الحارة الشرقية مخذولين" ولكن الوزير جاء عجولاً، ألقى كلمة لا علاقة لها بمشاكل المركونة "هنا يبدو تاج متأثراً بأسلوب محمد الماغوط" وأكل لقمتين ومشى. ولكن الهدف المعنوي من زيارته تحقق.

الحارة الشرقية لم تقف مكتوفة الأيدي، استقدمت وزيراً بحقيبة . ردت اعتبارها، والآن زعيم الغربية يفكر باستقدام وزير أثقل وزناً.

2- الكرسي: قصة مدهشة تسير بنجاح بين الخطين الواقعي والرمزي، فالأم التي أخذت مكان الأب إثر وفاته تحولت إلى دكتاتورة على أبنائها. أصبحت الكل بالكل، وقد ورثت عن الأب كل سلطاته وعاداته بما في ذلك اعتياده على إلقاء الأوامر من فوق الكرسي، وعندما تحطم الكرسي حردت إلى بيت أبيها فأحدث حردها فراغاً نستطيع أن نسميه سلطوياً، فالأبناء عجزوا عن فعل أي شيء مهما يكن تافهاً كحلب البقرة، وعندما وصلوا أخيراً إلى بيت الجد وجدوا أمهم جالسة، وكأنها نجار محترف، تصلح الكرسي لتعود به إلى سلطتها.

3- قصة دعاية مبكرة: أراها عادية ففكرتها المتعلقة برجل يحتفي بآخر بسبب قدوم الانتخابات قد طرقت مراراً حتى في التلفزيون.

4- الباب الآخر: قصة أيضاً عادية من حيث الفكرة، ولكنها في قناعتي قصة مهمة، فالرجل الذي يلتقي بسجانه بعد زمن طويل وبعد أن تكون الأحوال قد تغيرت لكي يرد له صفعة أو بصقة، يلاحقه فيضطر السجان إلى دخول المسجد، وعندما يطول الانتظار يدخل السجين المسجد ليكتشف أن له باباً آخر.

5- تنطلق قصة "حلم جدتي" من هاجس قومي واجتماعي، والجدة حاملة الحلم بأن يتحد أبناؤها وأحفادها ضد أعدائهم وفي مواجهة الزمن لم تر هذا الحلم يتحقق أثناء حياتها، ولكن، عندما ماتت، اجتمع الجميع عند قبرها، وعندما انتهت التعزية عادوا إلى التناحر.

6- الوحام: قصة متميزة تتحدث عن زعيم القرية الذي تشبه شخصيته في وصفها شخصية زوربا اليوناني، رجل بكل معاني الكلمة، كبير وشمولي، ولكن هذا الرجل يتشهى أن يسرق فيسرق من نفسه، وعندما يسأل عن السبب يقول: إنها شهوة، أو وحام، وأنا أرى كل من حولي يسرقني: الجيران وأولادي ونسائي.. فهل أكون قد عبت إذا سرقت بسعرهم؟

7- محمد الحمد لا يوقع قصة جميلة جداً من حيث عرضها والأجواء البيئية التي يرسمها باقتدار، بيد أن ما يعيبها "في رأيي الخاص" هو تصديها لهم سياسي مباشر: قضية التطبيع مع العدو التي أقدمت عليها بعض الدول العربية، ولعل السذاجة التي يمتلكها محمد الحمد في شخصيته تجعله غير مقنع في إبداء رأيه إذ يقول:

- من أجل دونم أرض نتقاتل مع بيت قريع أولاد ضيعتنا من ثلاثين سنة، بيت حمدان وبيت سمعان تذابحوا من أجل ثلاث شجرات زيتون، فكيف نتنازل لهم عن بلدان بحالها؟ يا شباب ليوقع من يوقع ويصالح من يصالح، نحن الناس لن نوقع على شيء، بيننا وبينهم ما صنع الحداد: أرض ودم وعرض.

وإذا كان الكاتب أراد أن ينقل إلينا إحساس الناس البسطاء كمحمد الحمد في قضية سياسية شائكة كالصلح والتطبيع، فهو قد نجح، ولكن عنصر المفاجأة لم يتحقق لأننا جميعاً، على وجه التقريب، نمتلك الشعور ذاته ولكن

ليس بهذا التبسيط، والحقيقة أن هذه هي_ في العموم- مشكلة القصص والأشعار والتمثيليات التي تطرح هماً سياسياً مباشراً: تفقد قدرتها على الإدهاش.

8- القبلة الأولى: واحدة من القصص الهامة جداً، تصور على نحو إنساني بديع، القبلة الأولى لشاب من المركونة بكر، لا يفقه من الحياة شيئاً، وفي طريقه إلى الإسطبل، ليقبل حميدة خطيبته، يستطيع أن يستعرض مجمل العلاقات والظروف التي يعيشها أي فتى يعيش في قرية بائسة، وعندما تحصل هذه اللحظة النبيلة "التي خصها تشيخوف نفسه بقصة رائعة" يتغير في منظوره كل شيء حتى رائحة روث الحيوانات فإنه يجدها منعشة وذكية.

9- الديك الرصاصي: هي الأخرى محملة بالرمز، يريد الأب أن يذبح ديكاً لضيفه، وعندما يمسكه من منقاره يفطس الديك، فيرميه جانباً ويبدأ العمل من أجل إمساك ديك آخر وذبحه.

شيء من التفاصيل:

قرأت ذات مرة رأياً للقاص محمود عبد الواحد يقول فيه إن التجديد في القصة القصيرة يجب أن يكون في داخلها لا في شكلها الخارجي.

من هذا المنطلق أجد تاج الدين الموسى مجدداً، فهو يجري وراء تفاصيل تصنع النسيج الفني لنصوصه، وتبقى، أعني التفاصيل محمولة بخفة على صهوة القالب المشوق الذي أشرنا إليه قبلاً.

خذ مثلاً هذا الحدث المستقى من حياة عبد الله الجبيلي الذي وجدوه يسرق نفسه، يذهب الجبيلي لمراضاة زوجة سائق الجرار، يتقصد أن يذهب على الفرس وليس بالبيكاب أبي السيخ الرجاج.

- اركبي وراني يا ابنتي

هنا جرت أمور بدت في الظاهر طبيعية: التصاق صدر الراكبة بظهر الراكب "الجبيلي"، احتواؤها نصفه السفلي بباطن فخذيها وساقيها، وجريان الأمور على هذا الشكل له علاقة بطبيعة تكوين ظهر الفرس الذي يرتفع من الخلف، ويهبط في الوسط، مكان ركوب الخيال، مما يجعل الراكب الخلفي يهيمن على الراكب الأمامي، ويحتويه تماماً، إلى ذلك التفاف يديها حول خصره عندما تهبط الفرس منحدراً، أو تصعد مرتفعاً، كيلا تقع من ورائه. ص69.

خذ مثلاً آخر عن التفاصيل المدهشة من قصة حارة شرقية وحارة غربية، فعندما يجيء الوزير إلى القرية يحتار أهل الحارة الغربية من أين يأتون بالأشعار لقراءتها أمامه، فيعود احدهم إلى بعض الكتب المدرسية فيعثر على الأبيات التالية:

1- بيت قيل في وحدة العرب أثناء الحرب العالمية الأولى "اليازجي":

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب فقد طمى الخطب حتى غاصت الركب

2- بيت من أيام الحرب العالمية الثانية يوم قصف دمشق بالمدافع "شوقي":

سلام من صبا بردى أرق ودمع لا يكفكف يا دمشق

3- وأما البيت الأخر،فهو غير موجود في كتب المدرسة، ولذلك يحار الكاتب بأهل الضيعة من أين أتوا به:

لفوق الركبتين تشمرينا؟ بربك أي نهر تعبرينا؟

-خطيب بدله -

■

ضوء على كتاب
" نيران على القمم "

نيران على القمم عنوان كتاب سيرة ذاتية كتبها الأستاذ سعيد أبو الحسن، تناول فيه فترة من حياته امتدت منذ بداية الوعي حوالي عام 1917 حتى نيسان 1948،..هذه الفترة كما هو معلوم كانت في معظمها فترة النضال المسلح ضد الاستعمار الفرنسي حيث اتحد الجميع تحت راية الكفاح المسلح التي قام بها شعبنا العربي السوري.

"نيران على القمم" عنوان كثير الإيحاء، لعل أحد ايحاءاته الواضحة هو أن هذه المذكرات واضحة صريحة مثل النيران على القمم.. ولعل هذا العنوان أراد أن يعيد للذاكرة بعضاً من تقاليد أهل الجبل التي منها أن النيران على القمم تعني الدعوة للقتال وقد أشار المؤلف إلى هذا في موضع من كتابه.

يقدم المؤلف في كتابه "سيرته الذاتية" مساراً متوازياً بين وعي الذات وتفتّحها ونضجها ومسيرتها الحياتية، وبين حركة المجتمع سياسياً واجتماعياً وثقافياً.. كما أنه يرصد تحولات الحركة الوطنية ومسارها.. ويلمح قارىء الكتاب العقل المضيء لمثقف رائد استطاع أن يستوعب تاريخ فترة هامة من نضالنا الشعبي الذي توج بالجلاء ضد الاستعمار.

مزج المؤلف السيرة الذاتية بالحوادث التاريخية، بل نستطيع القول أنه جعل الحوادث التاريخية إطاراً لسيرته الذاتية فكتب في كثير من صفحات الكتاب بدقة المؤرخ المحلل مبيناً أثر الحوادث على تجربته الحياتية أو أثر تجربته الحياتية على هذه الحوادث الأمر الذي أكسب هذه السيرة، بعداً تجاوزت معه أن تكون مجرد سيرة حياة شخص واحد لتكون سيرة منطقة . بهذا المعيار سيكون الكتاب سيرة ذاتية وغير ذاتية في آن واحد لها جانبها الشخصي وجانبها الاجتماعي التاريخي، لأن الكاتب استعاد الأيام والحوادث بحلاوتها ومرارتها، وكأن المؤلف أراد أن يكتب تاريخاً فعدل وكتب سيرة وعاد مرة أخرى فعدل عنها فكتب التاريخ فجاء الكتاب مزيجاً من السيرة

والتاريخ ورغب أن يكون صريحاً مع القارىء فكتب بصدق وحميمية فعرض نفسه وتجربته دون أن يخفي الكثير ولعل هذا البوح وراء اتهام البعض للكاتب أنه كان ذاتياً أكثر من اللازم.

***

كتب سعيد أبو الحسن سيرته يرافقه إحساس إنه "حامل قلم" ولابد لهذا من قضية يؤمن بها ويدافع عنها ولعل في هذا ما يبرر لماذا جاء الكتاب أقرب إلى التاريخ منه إلى السيرة.. كتب عن المقاومة والاستعمار والرجعية والديمقراطية والعدل الاجتماعي وقضايا التربية والثقافة وسلّط الأضواء على بدايات الثورة الاجتماعية التي بدأت فعلاً بعد رحيل الاستعمار.. يقول في ذلك:

"إن دوراً حربياً بارزاً أثناء الحرب يدل على طاقة كامنة، يجب أن تستغل أيام السلم فتنتج علماً وأدباً وبالتالي دوراً اجتماعياً وسياسياً لا يقل بروزاً عن الدور الحربي القديم" ص165..

وهذا ينسجم مع الواقع الشخصي للرجل الذي كان من أوائل الذين تعلموا في منطقته كما أنه من أوائل الذين حملوا القلم ليدافعوا عن قضايا الوطن، واعتبروا أن القلم أداة تحديث وتجديد أداة لتغيير الواقع من أجل مستقبل أفضل لأن معظم رجال القلم كانوا على مرّ التاريخ إلى جانب قضايا الإنسان في العدل والحرية والتقدم كانت أول مسؤوليات القلم أن يزلزل التقاليد البالية التي يحاول الاستعمار تثبيتها دائماً، لأن بقاءها بعد رحيل الاستعمار أسوأ من الاستعمار نفسه.. لذلك كان أهم محور في اهتمام الرجل الثورة الثقافية الاجتماعية التي تهدف إلى تغيير الأنفس كمقدمة لكل تغيير حسب منطوق الآية الكريمة "لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم" ولأن الثورة الاجتماعية أكثر تعقيداً من الثورة التحريرية من الاستعمار، وفرسان هذه الثورة أكثر ندرة من فرسان الثورة المسلحة فما أكثر من حملوا السلاح وحاربوا الاستعمار وما أقل من آمنوا بالثورة الاجتماعية وأكثر من وقفوا ضدها، لأن طبيعة الحياة نذرت لهذا الواجب الشاق - الثورة الاجتماعية- نوعاً من البشر يتميز بقوة الذهن والقدرة على التفكير وهؤلاء هم الذين يعملون من أجل أن تصبح الحياة أكثر جمالاً وسعادة ويُقدمون على أمور ويتحملون من التضحيات ما لا يستطيع غيرهم أن يتحمّلها.. رجالُ هذا النوع من البطولة قليلون إلى درجة الندرة وكأن البطولة هذه أكثر عبئاً وأكثر مسؤولية.. ويكثر في المجتمعات المتخلفة الأبطال من حملة السلاح بقدر ما يقل الأبطال من حملة القلم لأن وطأة تقاليد التخلف تعرقلُ نماء القدرات الفكرية التحليلية.

ومن المحاور البارزة في اهتمام المؤلف: الحرب ضد التجزئة التي حاول الاستعمار خلقها وتكريسها عملاً بالمبدأ الاستعماري المألوف "فرّق تسدْ" .. ويرى سعيد أبو الحسن "أن السبب الرئيس في فشل ثوراتنا ضد الاستعمار هو التجزئة فقد كانت الثورة تحتدم في إحدى المدن أو المحافظات دون أن تهتم بها المدن أوالمحافظات الأخرى" حاول الفرنسيون تدعيم هذا الوضع الانفصالي في كل أنحاء سوريا بحيث يصير الواقع "أن الجبل لن يثور لثورة دمشق، ودمشق لن تثور لثورة حلب، والجزيرة لن تثور لثورة اللاذقية.." ص336

ويرى المؤلف أن مرحلة الثورة ضد الاستعمار تحتاج إلى الشعب كله.. وفعلاً هب الشعب كلّه وحمل السلاح حتى حقق الجلاء أما مرحلة ما بعد التحرر -مرحلة البناء مرحلة الثورة الاجتماعية فمن الطبيعي أن تتغير التحالفات والانتماءات... ونراه يطيل الوقوف عند هذه المرحلة لأهميتها.. وفي هذه المرحلة من النضال الاجتماعي يبدو المؤلف محركاً بارزاً للأحداث مثل الحفاظ على وحدة الوطن الذي حاول المستعمرون تقسيمه إلى دويلات، ومثل الالتزام بالعمل على التغيير والتقدم وتحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على الجهل الذي هو سبب التخلف.. إلى التزام المؤلف بمبدأ يقول: "سنحارب كلّ اعوجاج نراه وسنقاوم كلّ إجحاف نصادفه، وسندافع عن كل حق هضيم وعن كل مشروع نافع..."

ويحدد رسالته فيقول:"رسالتي في الحياة سأناضل من أجل تحرير بلادي ووحدة أمتي وأشرف غاية هي الاستشهاد... لن أخاف شيئاً لن أيأس مادام أمامي مجال المحاولة واحدة بعد مليون محاولة سأجعل سلوكي صورة

من تفكيري لن أفعل غير ما أقول ولن أقول غير ما أفعل... سأبتسم وفي قلب الألم وسأرقص في قلب العاصفة لا شيء يجرد خصمك الحاقد من سلاحه مثل هدوئك واتزانك... سأجعل من العمل الدائب سلاحي الذي لا يفل سأكون دقيقاً في مواعيدي دقيقاً في أوقات عملي سأجعل حياتي صورة للمدرسة الداخلية بنظامها الذي أعجبت به أيما إعجاب.ص204 نيران على القمم.

يلقي المؤلف الضوء على الحركات القومية التي كانت سائدة في أربعينات القرن العشرين، فتحدث في أكثر من مكان عن "عصبة العمل القومي" التي كان أحد أبرز المؤسسين لها والعاملين فيها. وبعد العصبة ظهرت تيارات جديدة فرضت نفسها على الواعين من السكان مثل"حركة البعث العربي" التي كانت قيد التأسيس فانضم معظمهم إليها، يقول المؤلف:"لدى أول احتكاك بالطلاب البعثيين تبيّن لنا أنهم حُلفاء طبيعيون ليس بيننا وبينهم من خلاف من حيث الأهداف القومية البعيدة المدى..".. وبعض البعثيين كانوا قد مروا بالعُصبة قبل انتمائهم إلى البعث "الذي كان ما يزال حركة فكرية وليس حزباً" وقد تعاونا في مجالات نضالية مختلفة وكنا نسير في التظاهرات معاً، وأريد أن أقول إن لفظة "البعث" واردة في ميثاق العصبة بالذات".

وقد استعرض الكتاب بعضاً من العادات والتقاليد التي يراها المؤلف تدعم الاقطاع والزعامة الوراثية- والحديث عن أربعينات هذا القرن وما قبلها- مثل قضيّة الثّأر التي تجعل أهل القاتل حتى سابع جد، مُجبرين على الرحيل "الجلوة" عن القرية وحتى عن المنطقة وكلّهم مطالبون بالثّار، وكل واحد منهم يمكن أن يُقتل في أية لحظة، كما يرى أن المأتم على طريقة إقامتها في الجبل، منظمة في الأساس لخدمة الزعامات التقليدية.

وكذلك الضيافة التي هي في الأساس دليل الكرم العربي الأصيل لكنها عندما تتجاوز حدّ المعقول- كما يحدث كثيراً - تخرج عن كونها ظاهرة اجتماعية مقبولة في مجتمع متحضر. ص249.

والكتاب رغم ما فيه من ذاتية بارزة يذكر الأحداث التي عاشها المؤلف وأثر فيها أو أثّرت فيه بالوثائق والتواريخ ولا تمنع هذه الذاتية الكاتب من إعطاء كل ذي حق حقّه...

مثلاً تحدث عن "هاني أبو صالح" فقال عنه:" .. فقد كان مُخلصاً وامتدت صداقتنا زمناً طويلاً فهذا الرجل متدفّق وطنية وإخلاصاً، آمن بالعلم من دون أن تُتاح له الفرصة كي يتعلم بانتظام، فاستعاض عن الدراسة بالمطالعة الواسعة المتنوعة واقتنى مكتبة خاصة عامرة ولشدة إيمانه بمستقبل العلم والتعليم كان أول من افتتح مكتبة لبيع الكتب والأدوات القرطاسية المختلفة إلى جانب الكتب العلمية والأدبية المتنوعة، وكان صديقاً لكل متعلم وللمعلّمين بخاصة كان يؤازر الجميع ويمدّهم بالمعونة عند اللزوم يقترضون منه إلى جانب شرائهم كل لوازمهم من مكتبته ويكلّفونه شراء ما ليس عنده.." ص241.

وتحدث كذلك عن رائد الصحافة في الجبل "نجيب حرب" فقال: "...أما صدور "جريدة الجبل" فقد كان أعجوبة بالقياس إلى ما كانت عليه الأحوال العامة من الفقر المادي والتخلف الفكري، ولكن الأستاذ "نجيب حرب" الذي توفاه الله في " 30" حزيران عام 1974 قد صنع هذه الأعجوبة وكان الوحيد الذي استطاع ذلك في مثل ظروف الجبل في تلك الأيام، وقد وقف كثير من الناس ضد ولادة هذه الظاهرة الحضارية، مخافة أن يتبدّل سلم القيم الذي يريدونه ثابتاً، فيحلّ العلمُ والثقافة والأدب والعصامية محلّ الميراث والملكية الزراعية والزعامة العظامية.." ص270.

كان حديث الرجال في "المضافات" يدور حول: الموسم والمطر وقصص الحرب والحب والأخلاق وقصص "عنترة" وسيرة بني هلال والملك سيف بن ذي يزن.. وكانت لا تخلو جلسة في "مضافة" من حديث عن النار الموقدة فوق القمم، نار الحرب هذه النار التي يُقصد بإبقاءها إيصال الأنباء الخطيرة بأسرع وسيلة ممكنة في عصر ما قبل اللاسلكي والهاتف ووسائل الاتصال العصرية المتطورة الأخرى؛ ففي أقل من ساعة توقد النيران

على قمم الجبال فإذا كل البلاد قد أُخطرت بالحادث الداهم واتخذت استعداداتها بعفوية تكونت وسط التجارب والمحن...

وهكذا كانت النيران على القمم، الهمّ المقيم لكل مواطن في هذه الديار؛ يرقب رؤيتها باستمرار ويستجيب لما ترمز إليه بلا تردّد، ويتحمل مسؤوليته بلا تذمّر، إنه الواجب الوطني القومي، واجب الرجولة تجاه ذاتها، وتجاه الحياة التي لا تصبح مستحقة إلاّ بهذا التحفّز الدائم، وهذه الهمة المستنفرة أبداً"ص61.

ويبدو أن لأهالي الجبال، تقاليد متشابهة... هذا "رسول حمزاتوف " يُعرفنا في كتابه "داغستان بلدي" أنه في قديم الزمان حين كان الأعداء يخترقون حدود داغستان كانت توقد على أعلى جبل نار عالية، كأنها قلعة، وكانت كل القُرى توقد مشاعلها لدى رؤيتها هذه النار، كان هذا النداء الملح يدفع أهل الجبال إلى امتطاء صهوات جيادهم، فكان يخرج من كل بيت فرسان ومن كل قرية فرقة جاهزة، كان الخيّالة والمشاة ينفرون على دعاء النار، وما دامت المشاعل تضيء على رؤوس الجبال كان الشيوخ والنساء والأطفال الذين بقوا في قُراهم يعرفون أن العدو ما زال داخل حدود داغستان، وعندما كانت المشاعل تخبو كان ذلك معناه أن الخطر زال وأن أيام الهدوء والسلام عادت من جديد إلى أرض الآباء.

لقد اضطر أهالي الجبال خلال تاريخهم الطويل أن يشعلوا مرات ومرات هذه الاشارات النارية على قمم جبالهم، هذه الشّعَلُ كانت راياتٍ وأوامر حربية، كانت بمثابة التقنيّة المعاصرة بالنسبة لأهالي الجبال، بمثابة برق وهاتف، وحتى يومنا هذا نرى على سفوح الجبال أماكن عارية من الغابات كأنها جواميس هائلة الحجم.

يقول أهل الجبال:" إن آمن مكانٍ للخنجر غمدهُ وللنار موقدها، وللرجل بيته، ولكن إذا انطلقت النار من الموقد وأخذت تشتعل فوق قمّة الجبل فالخنجر الراقد بغمده ليس بخنجر والرجل القابع عند موقد بيته ليس برجل " ص 255 .

" نيران على القمم" سيرة ذاتية هي أميل إلى التقريرية والتّأريخ وهذا ينسجم مع طبيعة البشر التي نستنتجُ عن معظم ما أبدعت: إن الشاب يلائمه حين يكتب سيرته الذاتية أن يختار الشكل التخييلي، بينما يناسب المتقدم في السنّ أن يكتب السيرة الذاتية التقريرية.

- فوزي معروف